И 224/39г
246/39

ИСКУССТВО КИНО

12

1939

ГОСКИНОИЗДАТ

ИСКУССТВО
КИНО

ЕЖЕМЕСЯЧНИК ТЕОРИИ, ПРАКТИКИ
И ИСТОРИИ КИНЕМАТОГРАФИИ
Девятый год издания

СИСТЕМАТИЧЕСКИЙ УКАЗАТЕЛЬ МАТЕРИАЛОВ, помещенных в журнале за 1939 год

(Римские цифры обозначают номера журнала, арабские — страницы)

ПОСТАНОВЛЕНИЯ ПАРТИИ И ПРАВИТЕЛЬСТВА. ДИРЕКТИВНЫЕ МАТЕРИАЛЫ

К сведению всех организаций ВКП(б) — II 5
Отчетный доклад товарища Сталина на XVIII съезде партии о работе ЦК ВКП(б) — III 5
Речь по радио Председателя Совета Народных Комиссаров СССР тов. В. М. Молотова 17 сентября 1939 г. — IX 3
Указы Президиума Верховного Совета СССР о награждении Московской киностудии Мосфильм и особо отличившихся работников кинематографии — II 9

ПОСТАНОВЛЕНИЯ КОМИТЕТА ПО ДЕЛАМ КИНЕМАТОГРАФИИ

Конкурс на киносценарий (решение жюри) — III 52
Обращение актива Комитета по делам кинематографии при СНК Союза ССР — VIII 3
О Всесоюзном конкурсе на комедийный сценарий — X 4

ПЕРЕДОВЫЕ

Армия социалистического народа — II 8
Вождь, учитель, руководитель народа (к 60-летию со дня рождения И. В. Сталина) — XII 3
Восемнадцатый съезд великой партии Ленина—Сталина — II 6
Задачи советской кинокритики — V 5
За подлинную творческую смелость! — IV 3
Исторические решения социалистического парламента — IX 5
Крепить оборонную кинематографию! — VII 3
Ленинизм победит во всем мире! — I 5
Навстречу выборам в местные советы — X 3
Над Западной Украиной и Западной Белоруссией взошла заря свободной жизни — IX 4
XXII годовщина Великой Октябрьской социалистической революции — XI 3

СЦЕНАРИИ

К. Виноградская — Член правительства — X 8
С. Ермолинский — Поднятая целина (по роману М. Шолохова, вводная статья С. Ермолинского) — XI 50
Ф. Кнорре — Истребители — VIII 5
В. Поташов — Личное дело — IV 19
Роберт Рискин — Мистер Дидс переезжает в город (перевод В. Блувштейна) — VII 37
Хустон, Макензи, Рейнхардт, Финкель — Хуарес (перевод М. Волосова) — VI 26
С. Эйзенштейн — Предисловие к сценарию Ферганский канал — IX 6
С. Эйзенштейн — Ферганский канал (режиссерский сценарий) — IX 8

МАСТЕРА КИНО

А. Ареншгейн — Образ Наташи (В. Кибардина) — V 22
Бор. Бродянский — Путь режиссера (о В. Петрове) — VI 37
Б. Дайреджиев — Штраух в роли Ленина — IX 44
Сим. Дрейден — Николай Виноградов — IV 53
И. Долинский — На путях к реализму (Николай Охлопков — актер и режиссер) — V 17
В. Ждан — В. Гардин — I 50
И. Крути — Н. Ужвий — VI 46
Д. Левин — Режиссер-орденоносец (творческий путь Александра Иванова) — III 48
Л. Малюгин — Б. Тенин — II 36
Р. Милькина — Грачия Нерсеян — X 45
К. Оттен — Страстный художник (Фр. Эрмлер) — X 35
А. Розовский — Ванин — VII 31

КИНОДРАМАТУРГИЯ

А. Аршаруни — Эпос армянского народа — X 42
М. Блейман, М. Большинцов, Ф. Эрмлер — Нас вдохновляло учение Сталина — XII 30
П. Бляхин — Реалистическая комедия (сценарий Золушка) — IX 34
Б. Вакс — Сценарий Ночь в сентябре — X 30
И. Вайсфельд — Выборгская сторона — I 16
И. Вайсфельд — В спорах об Учителе — II 26
И. Вайсфельд — Большая жизнь П. Нилина — VI 51
Л. Гутин — Типическое в искусстве — V 46
А. Захаров — Повесть о судьбе людей (о сценарии С. Герасимова Учитель) — III 56
А. Зеленов — Моряки — VII 5
А. Зеленов, Б. Фаянс — Воспитание бойца (сценарий Политрук Колыванов) — IX 37
Н. Кладо — Трилогия о Максиме — IV 47
М. Крицман — Черты нового человека в образах кино — XI 17
О. Леонова — Учитель Сергея Герасимова — IV 16
Т. Лейн — Разработка (трактовка) сюжета — VIII 28
О. Нестерович — Академик — VIII 26
Н. Семенов — Колхозная тема в кино — XI 25
И. Соколов — Построение эпизода и сцены — X 50
И. Трауберг — Рассказ о великом вожде — I 7
М. Токарева — Итоги сценарного конкурса — III 53
В. Юнаковский — Подготовка и ее роль в композиции киносценария — IV 39
М. Янковский — Аринка — VII 10

МАСТЕРСТВО АКТЕРА И РЕЖИССЕРА

С. Бирман — Как готовить роль — III 45
Поль Муни — Самое прекрасное в мире мастерство — VI 34
Н. Охлопков — Работа над образом — VIII 32
Л. Свердлин — Заметки о работе в кино — IX 50

ОБЩИЕ ВОПРОСЫ КИНЕМАТОГРАФИИ И КИНОКРИТИКИ

Г. Александров — Великий друг советской кинематографии — XII 22
И. Вайсфельд — Культура детали в кино — V 37
Е. Вейсман — Историческая наука и киноискусство — IX 55
А. Головня — Статика и динамика в композиции кадра — II 41
Е. Дзиган — Волнующая и почетная задача — XII 27
Н. Лебедев — Сталин о кино — XII 18
М. Лучанский — Гипербола в кино — VII 26

Образ товарища Сталина в кино XII 11
А. Розовский — Кинематографистам нужна учебная литература IV 58
Вс. Пудовкин — Реализм, натурализм и система Станиславского II 30
М. Самойлов — Образ вождя на экране XII 7
М. Токарева — Итоги сценарного конкурса III 53
А. Щекутьев — Незабываемые встречи XII 25
С. Эйзенштейн — Монтаж 1938 I 37
С. Эйзенштейн — О строении вещей VI 7
С. Юткевич — Режиссер и художник в кино VII 14

ОБОРОННАЯ КИНЕМАТОГРАФИЯ

М. Громов — Создадим оборонные фильмы VIII 4
Советские оборонные фильмы за рубежом VIII 49

ИСТОРИКО-ПАРТИЙНАЯ ТЕМА В КИНО

О. Нестерович — Драматургия историко-революционного фильма VII 22
Образы участников Октября на экране XI 12
И. Ф. Попов — Историко-революционная тема в кино V 7
И. Ф. Попов — Образы творцов Октября на экране III 25
И. Ф. Попов — Октябрьская тема в киноискусстве XI 12

ФЕЛЬЕТОНЫ

Б. Ласкин — Обыкновенная история I 64
Б. Ласкин — Диспутаница и дискука II 63
Б. Ласкин — Смех и грех IV 62
1002-я ночь X 62

КРИТИЧЕСКИЕ СТАТЬИ О ФИЛЬМАХ

С. Александров — Актеры и куклы (Золотой ключик) VI 24
С. Александров — Недоверие к зрителю (Шел солдат с фронта) V 31
М. Блейман — Новаторский фильм (Выборгская сторона) II 11
М. Блейман — Щорс III 39
Б. Бродянский — Дебют молодых (Случай на полустанке) IX 28
С. Гинзбург — Мастера обновленной земли (В поисках радости) XII 46
В. Катинов — Трактористы VII 7
Г. Зельдович — Патриотический фильм (Минин и Пожарский) XI 44
И. Крути — О простых людях (Учитель) XII 35
Н. Коварский — Великий гражданин XI 30 — XII 51
О. Леонидов — Фильм о большевистской бдительности (Высокая награда) IX 24
М. Лучанский — Почему это важно (Девушка с характером) IV 11
И. Маневич — О фильме и критике (Учитель) XII 44
Н. Марковский — Фильм, прославляющий труд (Иван Гудов) XI 49
С. Марфин — В людях II 21
Г. Рошаль — Поэма о Щорсе IV 5
Г. Стеценко — Фильм о казацко-крестьянском восстании (Степан Разин) X 39
И. Трауберг — Произведение мысли и страсти (Ленин в 1918 году) III 32
Н. Ундасынов — Первый казахский фильм (Амангельды) V 28
Г. Чахирьян — Новелла о мужественном летчике (Мужество) IX 21
Р. Юренев — Ирония и героика (Горный марш) VI 21
Р. Юренев — «О Петре ведайте» II 16
Р. Юренев — Неисчерпанная тема (Ночь в сентябре) XI 40

РОЛИ, КОТОРЫЕ ЗАПОМНИЛИСЬ

Бертольд Оппенгейм — В. Балашов I 57
Буфетчик Юсуф — А. Бениаминов IX 63
Граф Толстой — В. Гардин I 57
Два хозяйственника — П. Оленев и Н. Репнин III 63
Евдокия — Н. Ужвий I 57
Иван Половец — П. Масоха VIII 44
Инспекторша — Ф. Раневская IV 63
Комендант Матвеев — В. Ванин V 63
Кулак — Н. Плотников IV 63
Летчик Власов — К. Сорокин IX 63
Оксана — Е. Кузьмина VIII 44
Официант — А. Файт IX 62
Продавец пиявок — С. Мартинсон VI 59
Петро Чиж — Ф. Ищенко V 63
Савка — П. Алейников VI 59
Тарантулов — О. Абдулов IV 63
Царевна Несмеяна — С. Терентьева III 63

КИНО И ДРУГИЕ ИСКУССТВА

Л. Войтоловская — Изобразительная трактовка фильма Семья Оппенгейм I 28
Л. Волков-Ланит — Музыка фильма и ее теоретики VIII 39
М. Черемухин — О народных песнях советских фильмов II 54

ЗА РУБЕЖОМ

Г. Авенариус — Очерки из истории зарубежного кино V 52
Г. Авенариус — Уильям Дитерле X 56
Г. А. — Чем была польская кинематография XI 67
Жан Ренуар о проблеме исторического фильма IV 60
Кровь Испании I 60
Франк Капра — Чудовище Франкенштейна и Голливуд II 58
Кино за рубежом IX 61
Е. Орликова — Новые веяния в американской кинематографии I 58
И. Соколов — Начало и конец Гриффита II 57
Бернард Шоу — Кто же должен писать сценарии? II 60
Фильмы о войне в Испании II 61
Фильмы Иориса Ивенса о войне в Китае IV 61
Зарубежная хроника V 60 VI 60
Новые фильмы Голливуда VIII 53

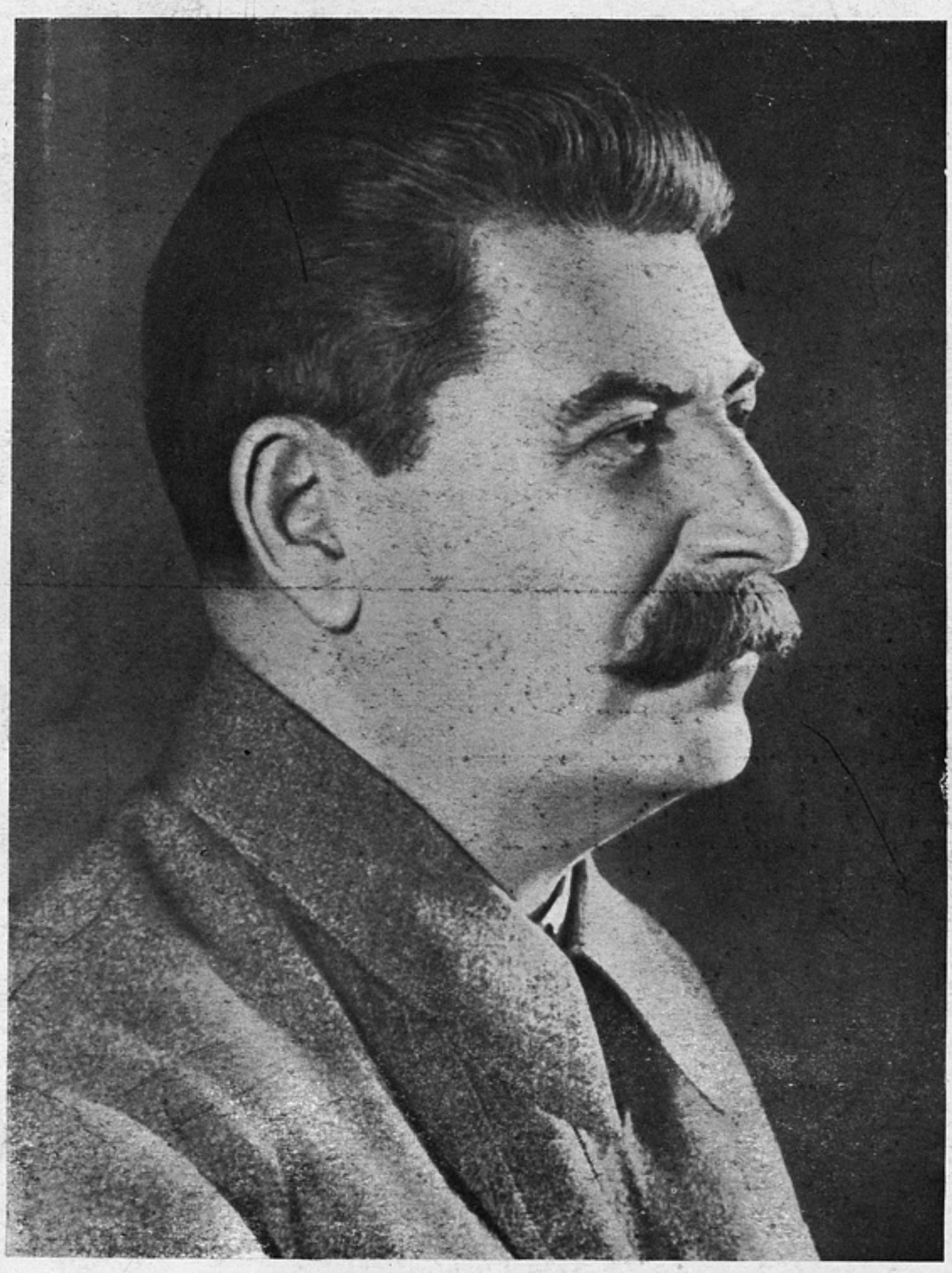
КРИТИКА И БИБЛИОГРАФИЯ

Критика и библиография V 62 VI 62
Н. М. — Ценная книга («Партия о кино») XII 60
И. Трауберг — Хрестоматия по кинорежиссуре XI 65
Х. Херсонский — Нераскрытый Чаплин II 44

РАЗНОЕ

Ал. Дейч — 125 лет со дня рождения Т. Шевченко III 60
В. Гарин — Новые работы Мультфильма V 34
М. Карюков — Пленка «трюкфильм» и способ фотомасок VIII 45
А. Лилиенфельдт — На освобожденной земле XI 6
Р. Милль — В Тбилисской киностудии VII 62
Читатели пишут V 50

Отв. редактор А. Я. МИТЛИН.



„КИНО В РУКАХ СОВЕТСКОЙ ВЛАСТИ ПРЕДСТАВЛЯЕТ ОГРОМНУЮ, НЕОЦЕНИМУЮ СИЛУ“

И. Сталин.

Пролетарии всех стран, соединяйтесь!

Искусство кино

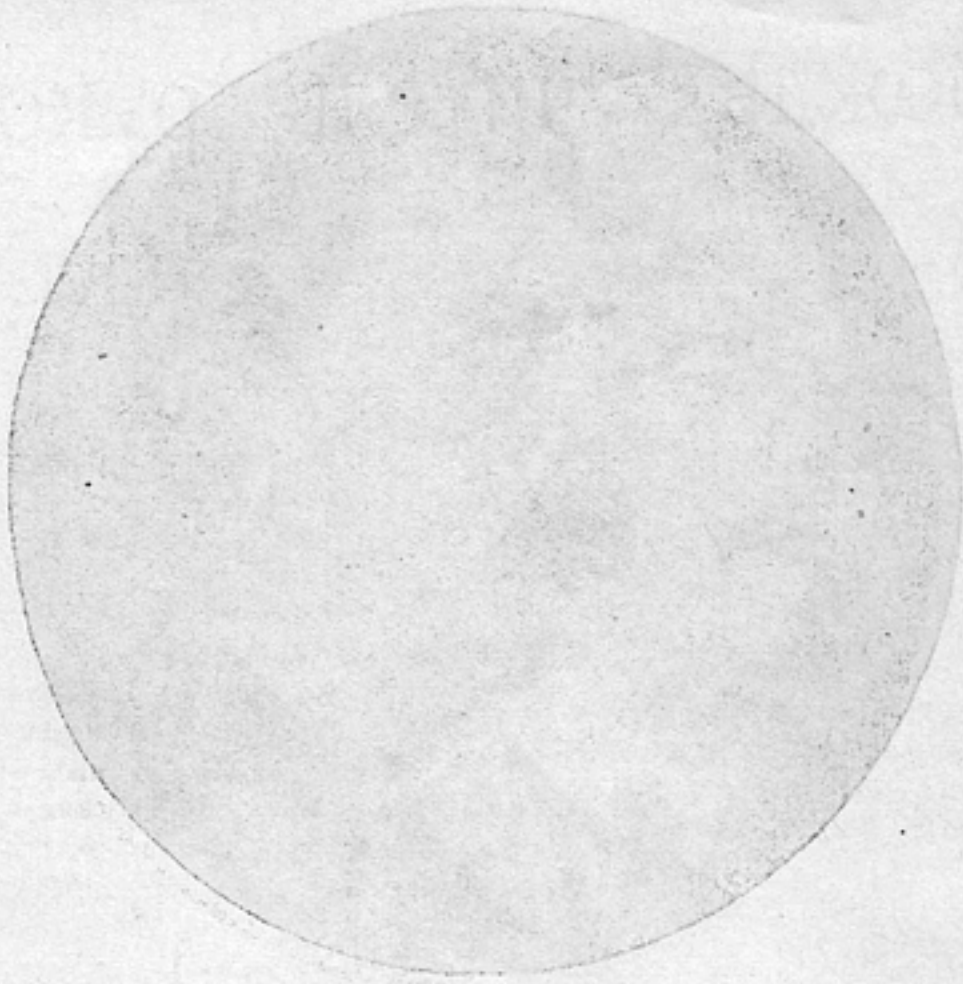
ЕЖЕМЕСЯЧНЫЙ ЖУРНАЛ • 9-й ГОД ИЗДАНИЯ

ОРГАН КОМИТЕТА ПО ДЕЛАМ КИНЕМАТОГРАФИИ при СНК СССР

СОДЕРЖАНИЕ

	Вождь, учитель, руководитель народа	3
М. САМОЙЛОВ —	Образ вождя на экране	7
	Образ товарища Сталина в кино	11
Н. ЛЕБЕДЕВ —	Сталин о кино	18
Г. АЛЕКСАНДРОВ —	Великий друг советской кинематографии	22
А. ЩЕКУТЬЕВ —	Незабываемые встречи	25
Е. ДЗИГАН —	Волнующая и почетная задача	27
М. БЛЕЙМАН, М. БОЛЬШИНЦОВ и Ф. ЭРМЛЕР —	Нас вдохновляло учение Сталина	30
	В решающий момент своей жизни	33
И. КРУТИ, —	О простых людях	35
И. МАНЕВИЧ —	О фильме и критике	42
С. ГИНЗБУРГ —	Мастера обновленной земли	46
Н. КОВАРСКИЙ —	Великий гражданин	51
Н. М. —	Ценная книга	60
	Фильмы за месяц	64

ГОСКИНОИЗДАТ 12 ДЕКАБРЬ 1939



Технический редактор З. М. Матисен.
Корректора Э. И. Соболева и М. М. Гурвич.
Уполномоченный Мособлгорлита № Б-13104.
Заказ типографии № 3334. Тираж 6000 экз.
Объем журнала 8¼ печати. листов 62×94⅛.
Количество учетно-авторских листов — 14.
Сдано в набор 23/XI. Подписано к печати 20/XII 1939 г. Отпечатано в типографии «Гудок», Москва, ул. Станкевича, 7.

Вождь, учитель, руководитель народа

К шестидесятилетию со дня рождения товарища Сталина

Непоколебимая уверенность в торжестве победы коммунизма, страстная любовь к народу, пламенная ненависть к врагам трудового народа — вот они, эти живительные источники, взрастившие величайшего мыслителя и борца, полководца и ученого эпохи пролетарских революций — И. В. Сталина. Жизнь и деятельность товарища Сталина — это летопись самоотверженной борьбы за дело освобождения трудящихся, это история создания и побед большевистской партии, это непрерывный гигантский научный труд в области развития и упрочения науки наук — марксистско-ленинской теории.

В годы зарождения революционной партии, рука об руку с Лениным, восемнадцатилетний Сталин в ожесточенной борьбе против меньшевистских предателей выковывает грозное оружие пролетариата — большевистскую партию. Пламенная речь Сталина 1 мая 1900 года, на маевке тифлисских рабочих прозвучала призывным набатом для собирания революционных сил пролетариата и явилась прологом исторической апрельской демонстрации 1901 года — началу открытого революционного движения на Кавказе.

Со страстью революционера борется товарищ Сталин за осуществление важнейшей задачи — внедрение в рабочий класс социал-демократического сознания. По его инициативе в 1901 году была создана в Баку первая нелегальная типография, в которой печатался орган тифлисской революционной социал-демократии — газета «Брдзола» («Борьба»). Газета осуществляла задачи, выдвигаемые ленинской «Искрой», звала рабочий класс на борьбу с царским самодержавием, крепила единство рядов борющегося пролетариата всей России. Статьи товарища Сталина нанесли сокрушительный удар «легальным марксистам» и «экономистам» Закавказья, стремившимся ликвидировать самостоятельное политическое движение пролетариата и принизить его роль руководителя буржуазно-демократической революции. Эти статьи отстаивали идею диктатуры пролетариата, идею, против которой ополчились российские и западно-европейские оппортунисты во главе с прислужником буржуазии Бернштейном. Вместе с Лениным товарищ Сталин выступает в роли борца с международным оппортунизмом.

Вдохновенно звучат пророческие слова Сталина на созванной им конференции рабочих кружков в Батуме 1 января 1902 года: «Вот уж рассвело! Скоро встанет и солнце. Это солнце будет сиять для нас. Верьте в это, товарищи!»

Горячая вера в восходящее солнце революции вдохновляла Сталина в тяжелые дни его жизни. Арестованный царской охранкой, почуявшей в лидере закавказских большевиков смертельного врага, в апреле 1902 года Сталин из батумской и кутаисской тюрем продолжает непрерывно руководить социал-демократическими организациями.

Сосланный царскими палачами в Восточную Сибирь, Сталин не порывает связи с товарищами. Здесь в далекой ссылке впервые начал он переписываться с В. И. Лениным. Став в январе 1904 года, после побега из ссылки, во главе большевистских организаций Закавказья, Сталин с удесятеренной энергией развивает свою кипучую деятельность. На горизонте уже зажигалось зарево первой русской революции. Партия большевиков теоретически и технически вооружала рабочий класс, готовила его к роли гегемона буржуазно-демократической революции. Одновременно требовалась борьба с предателями-меньшевиками. И товарищ Сталин выступает как крупный теоретик и стратег революции в своих теоретических трудах: «Вскользь о партийных разногласиях», «Две схватки», «Предисловие к брошюре Каутского «Движущие силы российской революции». В этих работах Сталин, как и Ленин, самостоятельно разрабатывает основные положения исторического и диалектического материализма, разрабатывает организационные принципы построения большевистской партии, намечает тактику партии в предстоящей революции.

«...У нас же пролетариат представляет собой сравнительно более сознательную и организованную силу, вследствие чего он уже не довольствуется ролью прихвостня буржуазии и, как наиреволюционнейший класс, становится во главе современного движения. Гегемония пролетариата не утопия, она — живой факт, пролетариат фактически объединяет вокруг себя недовольные элементы. И кто ему советует «следовать за буржуазной оппозицией», тот лишь препятствует самостоятельности пролетариата, тот российский пролетариат превращает в орудие буржуазии» (Сталин. Предисловие к брошюре Каутского «Движущие силы российской революции»).

Уже в период первой русской революции во всю широту развернулись качества Сталина как гениального мастера революции, опытного полководца революционных масс, непримиримого борца за правильную большевистскую линию.

Порвав с примиренческим ЦК РСДРП, товарищ Сталин созывает конференцию большевистских комитетов Закавказья, которая выносит решение о необходимости созыва третьего съезда партии. В дискуссиях с противниками большевизма товарищ Сталин показал себя крупнейшим теоретиком-марксистом, уверенным в правоте своего дела. Под лозунгами, развитыми Сталиным в его брошюрах, статьях, устных выступлениях, прошла в декабре 1904 года бакинская стачка, послужившая сигналом революционных выступлений рабочего класса всей России в январе—феврале 1905 года. Как и Ленин, товарищ Сталин придавал огромное значение делу вооружения рабочих и подготовки вооруженного восстания. Этой огромной работой можно объяснить широкий характер массовых революционных выступлений пролетариата и крестьянства Закавказья, которые привлекли особое внимание III съезда партии «...III съезд РСДРП от имени сознательного пролетариата России шлет горячий привет геройскому пролетариату и крестьянству Кавказа и поручает центральному и местным комитетам партии принять самые энергичные меры к наиболее широкому распространению сведений о положении дел на Кавказе...» (ВКП(б) в резолюциях, 1936 г.).

дил носителей враждебных взглядов на интеллигенцию, продолжающих «дудить в старую дудку, неправильно перенося на советскую интеллигенцию те взгляды и отношения, которые имели свое основание в старое время, когда интеллигенция находилась на службе у помещиков и капиталистов». Товарищ Сталин показал, что за годы советской власти народилась новая советская интеллигенция, уходящая своими корнями в рабочий класс, преданная делу советского народа. «Нарождение этой новой, народной, социалистической интеллигенции — говорит товарищ Сталин — является одним из самых важных результатов культурной революции в нашей стране». Эта интеллигенция в корне отличается от старой буржуазной интеллигенции — «как по своему составу, так и по своему социально-политическому облику». Наша социалистическая интеллигенция насчитывает 9,6 миллиона человек, а с членами семей она составляет 13—14% населения страны. Исключительно велика ответственность советской интеллигенции. Впервые в истории общества вся передовая интеллигенция призвана государством к сознательному, творческому участию в плановом переустройстве всей общественной жизни, к воспитанию советского народа в духе коммунизма. Наша советская интеллигенция идейно вооружена «Кратким курсом истории ВКП(б)» — энциклопедией марксизма-ленинизма, созданной при личном участии товарища Сталина. Советская интеллигенция успешно овладевает знаниями законов общественного развития, овладевает мировоззрением большевистской партии — диалектическим материализмом.

Товарищ Сталин на XVIII съезде партии сказал: «С точки зрения культурного развития народа отчетный период был поистине периодом культурной революции. Внедрение в жизнь всеобще-обязательного первоначального образования на языках национальностей СССР, рост числа школ и учащихся всех ступеней, рост числа выпускаемых высшими школами специалистов, создание и укрепление новой советской интеллигенции — такова общая картина культурного подъема народа».

Постоянная и личная забота товарища Сталина о культурном росте народа привела к невиданным результатам. Число учащихся в школах в 1938/39 году насчитывает 33965,4 тысяч человек. Число учащихся в высших учебных заведениях больше, чем в высших школах 23 стран Европы, включая и самые крупные. За последнее пятилетие выстроено в стране 20607 школ. За один 1938 год выпущено из высших учебных заведений 106,7 тысяч молодых специалистов, из них работников просвещения и искусства — 35,7 тысяч человек. Невиданный рост школ, библиотек, театров, кино, домов культуры, радио, колоссальная тяга многомиллионного советского народа к знаниям, к творчеству, свидетельствуют о мощном экономическом и духовном расцвете страны социализма. Сталинская эпоха — это величайшая эпоха в жизни человечества, где культура и наука органически связаны с народом.

Неизмеримы возможности развития науки и искусства в нашей стране. Согретые сталинской заботой и, следуя его указаниям, советские люди создают шедевры подлинно-народного искусства. Великий поэт нашей эпохи Владимир Маяковский писал:

«Я хочу,
Чтоб к штыку
приравняли перо.
С чугуном чтоб
и с выделкой стали
О работе стихов
от Политбюро
Чтобы делал
доклады Сталин».

Мечты и желания поэта стали живой реальностью. Руководя советским искусством и поднимая его до уровня требований эпохи социализма, товарищ Сталин вдохновил многочисленную армию работников искусства и литературы на новые творческие искания, на создание прекрасных памятников советского реалистического искусства.

На долю советской интеллигенции выпала огромная честь — помочь осуществлению задач коммунистического воспитания трудящихся. От выполнения этой задачи зависит осуществление всех остальных задач, стоящих на пути строительства коммунистического общества. Нет никакого сомнения в том, что советские мастера культуры, согретые сталинским вниманием, сделают все от них зависящее.

Имя Сталина в устах народа стало синонимом утверждения нового мира, мира свободного и радостного человека. С этим именем советский народ творил и творит чудеса. С возгласами «За родину!», «За Сталина!» бросались в бой командиры и бойцы героической Красной Армии, выполняя историческую миссию освобождения трудящихся Западной Белоруссии и Западной Украины. С возгласами «За Сталина!» наши бойцы помогают финскому народу освободиться от правительства палачей и авантюристов. Образ Сталина — «человека с головой ученого, с лицом рабочего, в одежде простого солдата» — является символом борьбы за освобождение трудящихся и эксплоатируемых народов капиталистических стран.

Десять лет назад, в день своего пятидесятилетия, товарищ Сталин, отвечая на приветствия, писал:

«Ваши поздравления и приветствия отношу на счет великой партии рабочего класса, родившей и воспитавшей меня по образу своему и подобию. И именно потому, что отношу их на счет нашей славной ленинской партии, беру на себя смелость ответить вам большевистской благодарностью. Можете не сомневаться, товарищи, что я готов и впредь отдать делу рабочего класса, делу пролетарской революции и мирового коммунизма все свои силы, все свои способности и, если понадобится всю свою кровь, каплю за каплей!».

Эти слова ярко свидетельствуют об органической связи вождя с народом. В них со всей силой выражена железная воля советского народа, готового отдать все свои силы, а если понадобится и жизнь, за дело Сталина. Сталин — это народ. Сила Сталина — в неразрывном единении с народом. Сила народа — в неразрывном единении со своим вождем. Советский народ слагает стихи и песни о своем вожде. В них выражена любовь и преданность человеку, сделавшему целью своей жизни борьбу за счастье человечества. И в день шестидесятилетия с особой любовью прозвучат стихи Джамбула:

«Сталин — солнце. Гори, не сгорая, в Кремле,
Мы несем тебе песни, сердца и цветы.
Нет на всей неоглядной планете-Земле
Человека, нужнее людям, чем ты!»

Образ вождя на экране

М. Самойлов

Потребовались многие мучительные творческие поиски, советские кинематографисты должны были пройти многие, по гетевскому выражению, «Lehrjahre»—годы учебы, годы ученичества, прежде чем советское киноискусство выросло и созрело настолько, что оно могло приступить к разрешению важнейшей своей задачи—воплотить и показать на экране рождение и становление нового мира и, прежде всего, его гениальных зодчих—Ленина и Сталина.

Только к концу второго десятилетия советского киноискусства его мастера ощутили в себе достаточно опыта, сил и творческой смелости, чтобы приняться за эту высокую задачу.

Правда, к этой высокой цели они порывались и раньше. Мы, современники замечательного первого двадцатилетия советской кинематографии, помним первую, еще крайне несовершенную попытку показать на экране образ Владимира Ильича. В Октябре С. Эйзенштейна роль Ленина играл рабочий Никандров, внешним обликом похожий на Владимира Ильича и старавшийся воскресить ленинские выступления, навсегда вошедшие в историю нового человечества. Никандров не владел никакой внешней и внутренней актерской техникой, он копировал Ленина по фотографиям, кадрам кинохроники и полотнам художников. Он давал только внешнее — притом не слишком большое — сходство с Лениным, и одного этого было мало даже для того, чтобы выполнить ту ограниченную еще задачу, которая перед ним стояла — задачу воплощения не ленинского образа, а ленинского облика.

◇

К образу лучшего человека новой эпохи напряженно рвался и один из замечательнейших советских актеров. Вот что говорил народный артист республики Илларион Николаевич Певцов в последний год своей жизни (1933/34), беседуя с актерской аудиторией о своих дальнейших планах.

«Я делаю первоначальные эскизы к портрету лучшего человека новой эпохи, к новому человеку новой эпохи. Мне хочется этого. Сумею ли я сам дожить до этого в себе самом, чтобы дать лучшего человека новой эпохи, — это меня интересует больше всего.

«ВЕЛИКОЕ ЗАРЕВО»

Сценарий Г. Нагарели и М. Чиаурели. Режиссер М. Чиаурели. Операторы А. Дигмелов и А. Поликевич. Тбилисская киностудия. На фото: товарищ Сталин (арт. М. Геловани) на VI съезде партии

Сейчас еще никто не может написать Ленина, а вот представьте себе, что через пять-десять лет будет замечательное художественное произведение, в котором будет достаточно выведен Ленин. Так вот, мне хочется готовиться к этому произведению и хочется больше готовиться к этому, чем к Гамлету в прошлом».

Певцов как бы передал свою мечту советскому искусству — театру, кинематографу.

Понадобился срок гораздо меньший, указанного Певцовым, чтобы советское искусство кинематографа и театра показало образы величайших людей человечества — Ленина и его ученика, ближайшего друга и продолжателя ленинского дела — товарища Сталина.

◇

В 1937 году советский кинозритель впервые встретился в фильме Ленин в Октябре А. Каплера и М. Ромма с образами Ленина и Сталина как организаторов и руководителей Великой социалистической революции. Это первое произведение советского киноискусства, поставившее такую тему, как подготовка Великой социалистической революции, показало на экране двух гениальнейших людей многовековой истории человечества. Если Б. В. Щукин, актер огромного опыта и мастерства, в своей первой роли Ленина еще только нащупывал методы, которые позволили ему создать в дальнейшем (Ленин в 1918 году, «Человек с ружьем» на сцене театра имени Вахтангова) образ организатора и руководителя большевистской партии, то образ великого ленинского соратника — товарища Сталина был только намечен в актерском исполнении С. Гольдштаба.

Образ товарища Сталина на экране приобрел новое качество, входя на следующую, более высокую ступень актерского мастерства и выразительности, когда эта роль была поручена в четырех фильмах молодому артисту Тбилисского драматического театра Михаилу Георгиевичу Геловани. Само собой разумеется, что актер уже имел дело с драматургическим материалом, более сложным чем в первом фильме о Ленине и Сталине.

М. Геловани — исполнитель роли товарища Сталина в фильмах Великое зарево М. Чиаурели, Человек с ружьем С. Юткевича, Выборгская сторона Г. Козинцева и Л. Трауберга и Ленин в 1918 году М. Ромма.

В газете «Красный флот» (4 февраля 1939 года) М. Геловани взволнованно рассказал, как он работал над образом великого Сталина.

«Это было в 1935 году. Режиссер М. Чиаурели сказал мне: — Я хочу поставить картину из истории большевистской партии и показать в ней организаторов Октябрьской революции, вождей партии — Ленина, Сталина и их соратников.

— Это очень хорошая мысль, — согласился я.

Чиаурели немного помолчал и, пристально посмотрев мне в глаза, внезапно спросил:

— Хочешь играть в этой картине роль Иосифа Виссарионовича?

Я не сразу понял.

— Кого? — спросил я.

— Товарища Сталина.

— Да ты что? Мне играть такого великого человека? Тут нужен огромный талант!..

Мой разговор с Чиаурели на эту тему долго не возобновлялся. Но мысль передать образ товарища Сталина преследовала меня всюду, она не давала мне покоя. Я думал: какое великое счастье для актера — передать замечательный образ десяткам миллионов зрителей.

Спустя некоторое время режиссер снова заговорил со мной на эту тему. Тогда я начал обдумывать свою будущую труднейшую и почетнейшую роль.

Прошло два года. Все это время я работал над ролью. Но все же я боялся: а вдруг не сумею передать правдиво, искренно образ товарища Сталина. Изображать в кино великого человека, гения социалистической революции, которого все любят, знают — колоссальная ответственность».

Из почетнейшего, но труднейшего испытания молодой актер вышел со значительным успехом.

◇

Первым фильмом, в котором М. Геловани играл роль товарища Сталина, было Великое зарево М. Чиаурели. Здесь зритель впервые увидел ближайшего ученика, друга и последователя гениального Ленина в редакции «Правды» летом 1917 года.

Сюда, в дышащий надвигающимся штормом социальной революции Петроград, приезжает с фронта делегация солдат-окопников и попадает непосредственно в «Правду», к ее редактору — товарищу Сталину.

Отлично передана в фильме сталинская забота о том, чтобы ленинские указания выполнялись с великой точностью; образно, творчески воплощена сталинская борьба за чистоту ленинского учения.

Сталин читает гранки ленинской статьи, сличает текст, находит пропущенные слова. Он обращается к сотруднику редакции:

— По-моему, вы здесь пропустили...

Тот пытается оправдаться («Да, смысл же тот»). Тогда Сталин многозначительно замечает:

— Федот, да не тот... Вообще давайте не будем править Ленина. По-моему, он неплохо пишет...

Сталин с улыбкой переглядывается с делегатами:

— Не правда ли, товарищи?

Эту сцену артист проводит с замечательной силой и юмором. В ней передана одна из основных черт характера великого ленинского ученика и соратника, его неуклонная верность ленинским заветам.

Затем мы видим Сталина на VI съезде большевистской партии, в борьбе с изменниками ленинского дела, гневно и страстно клеймящего изменников и предателей революции, настойчиво защищающего незыблемость генеральной ленинской линии партии. Но во всех этих эпизодах, вскрывающих отдельные стороны образа товарища Сталина, перед зрителем возникают характерные черты вождя, ласкового и внимательного с солдатами, рабочими и крестьянами, беспощадного к врагам революции, вернейшего ученика и друга великого Ленина.

В решающие часы Октября, когда крейсер «Аврора» громом своих пушек «возвещает начало новой эры в истории человечества», когда небо над Петроградом окрашивается великим заревом Октябрьской социалистической революции, Сталин — рядом с Лениным, дополняет его распоряжения.

— Помните: решается судьба революции, — говорит Ленин трем солдатам-фронтовикам — русскому, украинцу и грузину, отправляющимся захватить мосты у Зимнего и телефонную станцию.

— Носите с достоинством звание командира революции, — отечески добавляет Сталин.

Почти одновременно с Великим заревом мы увидели фильм С. Юткевича Человек с ружьем. Фильм продолжает показ товарища Сталина (в исполнении того же М. Геловани) как гениального организатора красногвардейских частей, первого полководца вооружающейся пролетарской революции. Таков Сталин в Смольном, первой боевой штабквартире питерских большевиков, таков он в завкоме Путиловского завода, таков он на проводах красногвардейских отрядов.

Замечателен по выразительности и огромной политической и философской глубине эпизод, когда Сталин провожает на фронт красногвардейский отряд, во главе которого стоит вчерашний солдат-окопник Иван Шадрин.

— Хлеба взяли? — обращается Сталин к Шадрину.

— Так точно, — рапортует Шадрин как заправский командир.

Сталин подходит к Шадрину поближе:

— Здравствуйте, товарищ командир! Как вы полагаете, товарищ командир, оправдаете доверие рабочих?

У Шадрина, видно, занялся дух и он выпалил:

— Готов умереть!

Сталин улыбается:

— Зачем же так сразу и умереть? Нам теперь только и пожить.

Улыбнулся рабочий-путиловец Чибисов, отлегло от сердца у Шадрина. Довольный гул голосов.

И тогда Сталин обращается к отряду и Шадрину с напутствием, полным глубочайшего смысла, непоколебимой веры в торжество пролетарской революции:

— Смерть — дело случайное, давайте о жизни думать!

Он внимательно смотрит на Чибисова и солдата и дает им дружеский отеческий совет:

— Советуйтесь, помогайте друг другу, изобретайте, думайте о людях, заботьтесь о них.

И в наступившей тишине сотни людей, затаив дыхание, слушают неторопливую спокойную речь ближайшего соратника Ленина.

— И еще совет, товарищи, — говорит Сталин. — Храните, как зеницу ока, наш священный союз рабочих и крестьян. Этому нас учит величайший и лучший человек нашей эпохи товарищ Ленин.

...— Я вижу здесь наших старых знакомых. Очень хорошо, что вы идете вместе с красногвардейцами. Учите их боевой сметке, — говорит товарищ Сталин, выходя на подъезд Смольного и напутствуя отряды, отправляющиеся на фронт.

В эти несколько слов, как и в другие сцены фильма, его авторы стараются вложить все ощущение слиянности вождей революции с народом. Вместе с Лениным Сталин учит народ и сам учится у народа. Хорошо показана в этих сценах сталинская уверенность в победе дела социалистической революции, которую вождь так хорошо передал ее борцам.

◇

В Выборгской стороне образ товарища Сталина показан эскизно. И все же несколько эпизодов, в которых появляется товарищ Сталин, неизменно вызывают живейшую и радостную реакцию зрительного зала.

Вот Максим, первый комиссар Государственного банка, в ночь своего назначения засыпает на диване Смольного, приколов на листке надпись: «По делам Государственного банка беспокоить с 7 часов утра».

По коридору мимо спящего Максима проходят Ленин и Сталин.

Слышится характерный смех и голос Ленина:

— Полюбуйтесь, товарищ Сталин, наш государственный аппарат уже приступил к работе.

И тогда Сталин улыбается, берет карандаш и, подойдя ближе к плакату, переправляет цифру «7» на «8».

Затем мы видим Сталина вместе с Лениным и Дзержинским в первый и последний день бесславного Учредительного собрания.

В эпилоге фильма и всей трилогии Сталин в шинели, в военной фуражке — как всегда на боевом посту защитника молодой республики рабочих и крестьян.

В молчании, с красными знаменами уходят на фронт рабочие отряды. Сталин говорит Максиму — медленно с огромной силой:

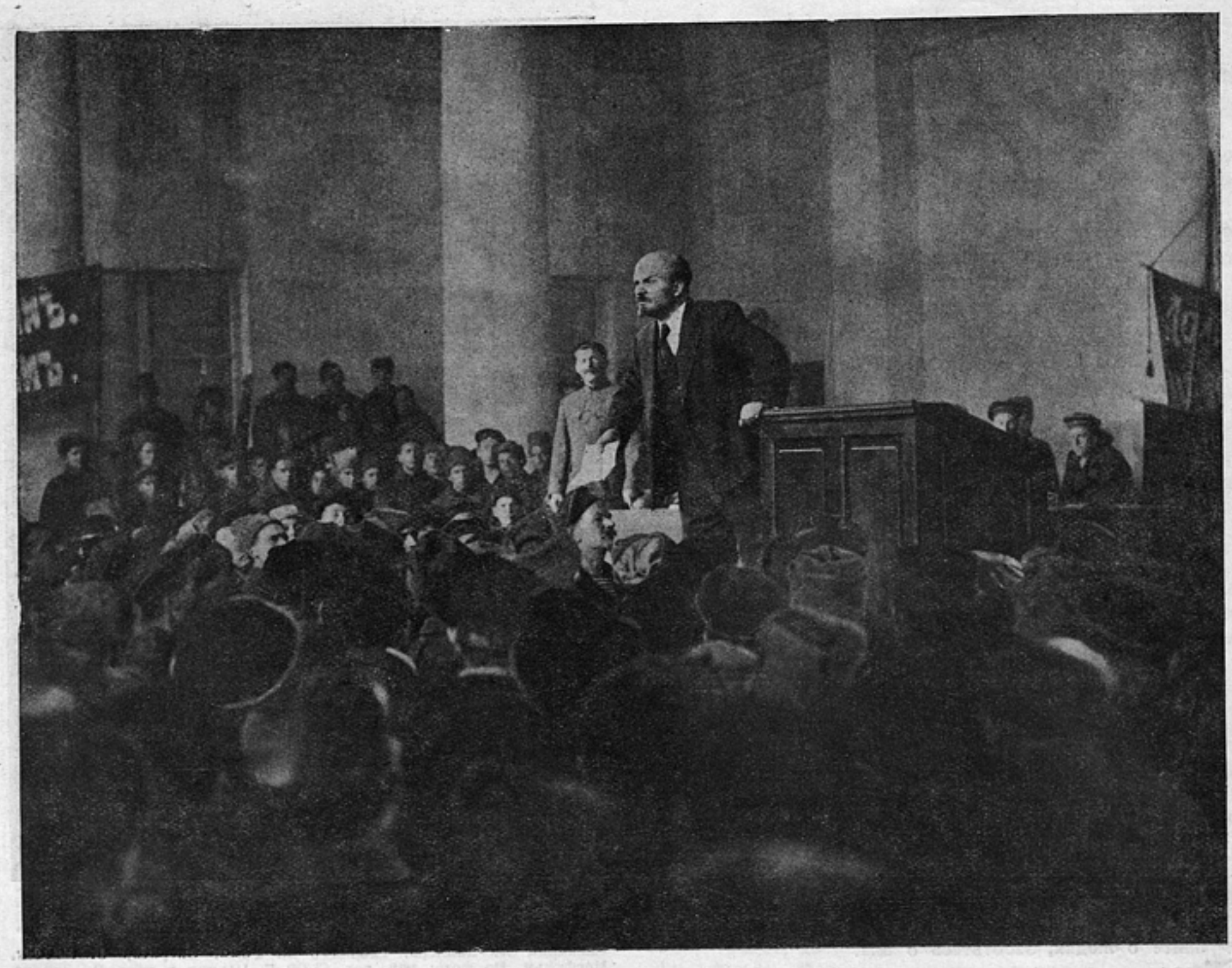
— Партия посылает тебя на новую работу — защищать советскую республику.

Максим стоит перед Сталиным, глядя на него с волнением, молча. И Сталин улыбнулся ему, протянул руку и сказал негромко:

— До свидания, товарищ Максим... полководец Максим!

«ЛЕНИН В ОКТЯБРЕ»

Сценарий А. Каплера. Режиссер М. Ромм. Оператор Б. Волчек. Мосфильм. На фото: нар. арт. СССР Б. Щукин в роли В. Ленина и арт. С. Гольдштаб в роли И. Сталина.



«ВЫБОРГСКАЯ СТОРОНА»

Авторы-постановщики Г. Козинцев и Л. Трауберг. Операторы засл. деят. иск. А. Москвин и Г. Филатов. Ленфильм.

◇

Взволновавший миллионы зрителей замечательный фильм М. Ромма Ленин в 1918 году рисует образы Ленина и Сталина в самой неразрывной и нерасторжимой связи.

Яркую характеристику образа товарища Сталина в этом фильме дал С. М. Эйзенштейн.

«На экране — Сталин.

Он деятелен и спокоен. Он знает, что для облегчения страданий великого раненого (Ленина) есть лишь одно средство — удар по врагу, победа.

Он побеждает под Царицыном.

Он приезжает к Ильичу.

Он спокоен и уверен в окончательной победе.

И с ним все мы уверены в победе первого в мире социалистического государства.

Так картина о воинствующей гуманности восемнадцатого года переходит в кровную неразрывность с борьбой сегодняшнего дня, не менее беспощадной чем вчера, борьбу во имя тех же величайших идеалов человечности.

Ленин в 1918 году — это, прежде всего, Ленин в наших сердцах.

Это Ленин такой, каким он живет в памяти и чувствах нашего многомиллионного народа, тот Ленин, чье великое дело мы завершаем под водительством Сталина».

◇

Разумеется, все, сделанное до сих пор художниками советского киноискусства, чтобы воплотить на экране образ товарища Сталина, — только первые подступы, первые шаги на пути к громадной, обязывающей и благодарнейшей теме. В ближайшее время мы увидим новые попытки создать образ товарища Сталина в фильме Первая конная Вс. Вишневского и Е. Дзигана, в Обороне Царицына братьев Васильевых и в некоторых других фильмах.

Как исполинский маяк будет привлекать к себе внимание многих и многих мастеров советского киноискусства эта цель — воссоздать средствами кинематографа яркий образ товарища Сталина.

Образ товарища Сталина в кино

Отрывки из сценариев

„ВЕЛИКОЕ ЗАРЕВО"

М. ЧИАУРЕЛИ И Г. ЦАГАРЕЛИ

Зал заседаний переполнен.

Гремят аплодисменты.

В середине зала Сталин стоит за столом и произносит историческую речь:

— ...И я бы сказал, что вынужденное отсутствие товарища Ленина мы никому не позволим использовать провокационно, ибо вся наша работа проникнута духом, мыслями и решимостью Ленина.

Все встают и горячо аплодируют.

Оба визитера садятся за стол.

Слышны возгласы:

— Правильно...

— Верно...

Рядом со Сталиным за столом сидят Свердлов и Дзержинский.

— Он здесь, — говорит Сталин. — Он всегда и везде с нами.

Гремят аплодисменты.

Сталин, выждав, когда затихнут аплодисменты, продолжает свою речь:

— Мы всегда понимали и знаем, отчего это временное правительство господ Керенских—Церетели тянуло и тянет на фронт исстрадавшихся, измученных, зачастую безоружных солдат на грабительские войны, лицемерно называя это защитой отечества. (Смех всего зала.) Добиваясь победы этим путем, они хотят укрепить власть капитала.

Ершов вскакивает с места и кричит:

— Долой временное правительство... Долой, долой Керенского и компанию.

Сталин твердо говорит:

— Но мы должны сказать Керенскому и Церетели: господа почтенные, на этот раз не выйдет...

Раздаются возгласы:

— Правильно... Правильно...

— Не выйдет, — повторяет Сталин. — Несмотря на то, что угаром шовинизма, к сожалению, отравлены некоторые из сидящих здесь, — продолжает он.

— Кто? — подает реплику с места второй визитер.

— Назовите... — говорит первый визитер.

— Может быть, я? — спрашивает один из сидящих.

Сталин усмехнулся и отвечает:

— На воре шапка горит.

Смеется весь зал.

Сталин иронически добавляет:

— Но это, конечно, к вам не относится.

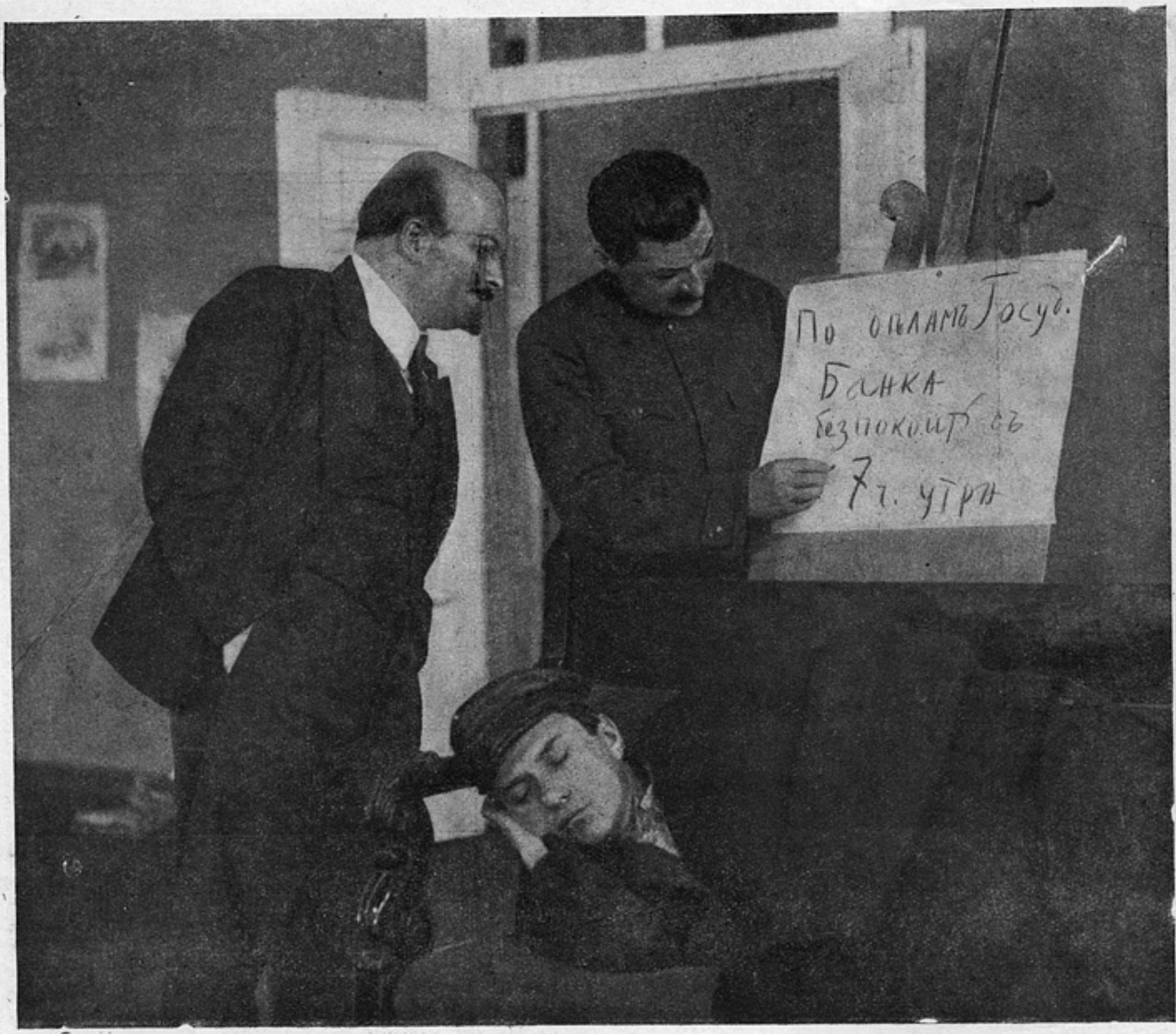
Весь зал смеется и аплодирует.

— Мысль о том, что только Европа может указать нам путь, — говорит Сталин, — это старый обветшалый предрассудок.

— Значит, победа без пролетарской революции на Западе? — задает вопрос второй визитер.

Сталин отвечает:

— Затвердила сорока Якова да и твердит про всякого. (Смех всего зала). Совершенно не исключена возможность, что именно Россия явится страной, прокладывающей путь к социализму.



„ВЫБОРГСКАЯ СТОРОНА"

Г. КОЗИНЦЕВ и Л. ТРАУБЕРГ

— Назначен я, Егор, банком управлять.

Бугай всплескивает руками:

— Максим! Как же это? Боевого человека, серого орла — на позор? Бросай, Максим, едем — прямой путь, легкий ветер!

— Нельзя, — дружелюбно говорит Максим, — в банке — все деньги народа. Миллионы. Понимаешь ты, Егор, что такое миллионы?

— Умом не пойму, — со вздохом говорит Бугай, — а только если у взводного за рупь совесть купить можно, что ж тогда миллион?

— Ладно. Давай вместе охранять будем. Я теперь от тебя не отстану, куда ты, туда и я. Вместе мы таких дел наделаем, только поворачивайся!

Оглянулся: У стенки стоит диван, угол пуст.

— А здесь можно и на постой ложиться, — заявляет Бугай.—Давай, соснем.

Бросив шинель в угол, он улегся и почти сейчас же захрапел. Максим с улыбкой поглядел на него, потом перевел взгляд на диван. С наслаждением потянулся, пошел к дивану, но вдруг спохватился. Достал карандаш, оглянулся, сорвал со стены какой-то плакат и пишет что-то на оборотной стороне, бормоча про себя:

— Эх! Максим! Горемычная твоя голова! Носить тебе еще, Максимка, фрак с хвостом и цилиндр и жениться тебе по государственным соображениям на дочери аглицкого короля.

Приколол бумагу над диваном, ложится и тоже мгновенно засыпает. На бумаге: «По делам Государственного банка беспокоить с 7 часов утра».

Тишина. Коридор пустеет. Спят Максим и Бугай.

Шаги двух людей. Два человека, проходя мимо, остановились. Пауза. Потом характерный смех и голос Ленина:

— Полюбуйтесь, товарищ Сталин, наш государственный аппарат уже приступил к работе!

Стоящий рядом с Лениным Сталин улыбается, берет карандаш и, подойдя ближе к плакату, изменяет цифру «7» на «8».

Максим безмятежно спит.

„ВЫБОРГСКАЯ СТОРОНА“

Г. КОЗИНЦЕВ и Л. ТРАУБЕРГ

Звучат вдалеке трубы оркестров. Слышен топот отрядов, сменяющихся, приходящих и уходящих. Длинный коридор Смольного наполнен четким шагом идущих отрядов. Ни слов, ни выкриков, только изредка — негромкая команда, и вновь мерный, нескончаемый топот.

В конце коридора, у окна, на том самом месте, где Максим получил назначение в банк от Свердлова, вновь стоит Максим в кожаной куртке, опоясанный ремнями. Перед Максимом стоит человек в шинели, в военной фуражке — Сталин.

И он говорит Максиму, глядя на него ласково и серьезно:

— Выходит, Максим, твоя банковская карьера закончилась. Приходится тебе опять менять профессию.

Проходят сзади в молчании, со знаменами, уходящие на немецкий фронт отряды. Сталин говорит медленно, с огромной силой:

— Партия посылает тебя на новую работу — защищать советскую республику!

Через замерзшее окно видна ночь на улице; оттуда доносится мерная, волнующая мелодия походного марша, чья-то команда отрядам.

Максим стоит перед Сталиным, глядя на него с волнением, молча. И Сталин улыбнулся ему, протянул руку и сказал негромко.

— До свидания, товарищ Максим... полководец Максим!

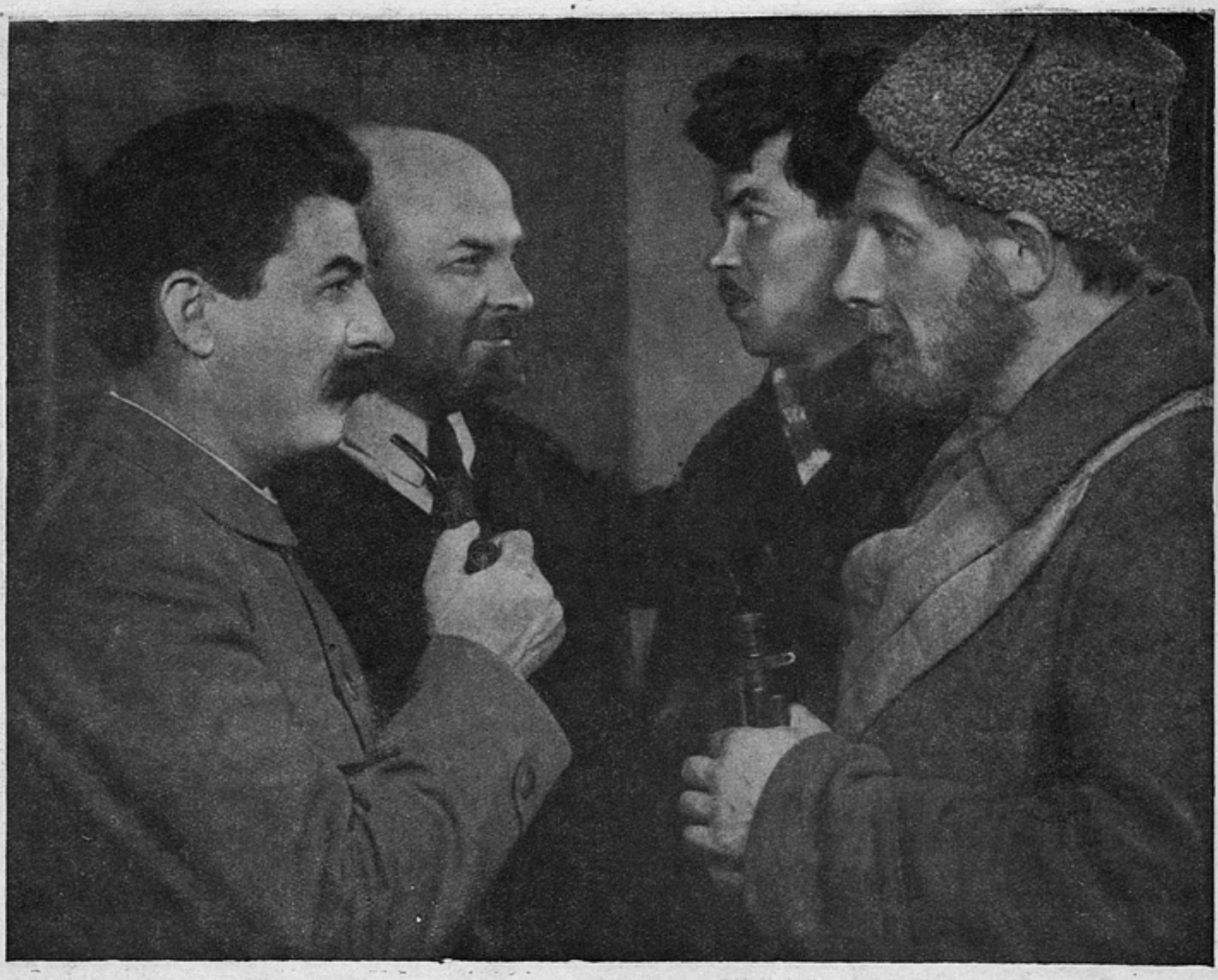
◇

В окно ворвались ветер и снег, топот бесчисленных уходящих на фронт отрядов, гром оркестров, крики провожающих.

Ночь над Выборгской стороной. Снег и метель... Идут и идут отряды рабочих, новые отряды Красной Армии, проезжают грузовики, броневики, звенят боевым, грозным маршем оркестры.

И Максим, стоящий в головной машине, взмахнул фуражкой, кричит:

— До свидания, товарищи!



„ЧЕЛОВЕК С РУЖЬЕМ"

Н. ПОГОДИН

В учительскую входит человек в кожаной куртке, подошел сзади к Ленину. Ленин продолжает слушать Чибисова, обернулся, улыбаясь, поздоровался с человеком в куртке. Тот закуривает трубку и также внимательно слушает Чибисова.

— Я и солдат... Извиняюсь, не так... Мы с этим солдатом по дружбе решили сейчас отправиться воевать.

Ленин переглянулся со Сталиным и, уловив в его глазах чуть заметную улыбку, обратился слегка юмористически к Чибисову и Шадрину:

— Вдвоем идете воевать. Что же вы хотите делать вдвоем?

Чибисов спешит объяснить:

— Внизу нас ждут солдаты... Там человек сто...

Ленин:

— А, это другое дело.

Сталин спросил:

— А кто у вас командир?

Шадрин, слегка конфузясь:

— Нас выбрали...

Ленин спрашивает у Шадрина:

— А вы можете... вести правильный бой?

— На сотню ума хватит.

Ленин доволен ответом Шадрина, с живостью обернулся к Сталину, тот внимательно приглядывается к Шадрину:

— А если бы вам сейчас дали полк?

Шадрин мнется:

— Боязно, привычки нет.

Сталин:

— А почему боязно?

Шадрин:

— Оробеешь перед полком.

Сталин:

— А нам нужны свои полководцы, свои стратеги, которые бы стали выше старых полководцев. Робей, не робей, а придется.

К Чибисову:

— Вы откуда?

— С Путиловского.

— А не соединить ли вам солдатский отряд с путиловскими красногвардейцами? Послушайтесь моего совета. У вас будет хорошая опора.

Ленин следит за разговором и с улыбкой спрашивает:

— Вы — друзья?

Шадрин серьезно:

— Недавно стали.

Чибисов, улыбаясь глазами:

— Революция сдружила.

„ЧЕЛОВЕК С РУЖЬЕМ“

Н. ПОГОДИН

Сталин снимает куртку, вешает на гвоздь. Он ориентируется здесь, как в очень знакомой обстановке.

Никанор указывает на котелок с картошкой:

— Не желаете ли, товарищи, с нами за компанию закусить?

Ленин с охотой:

— С удовольствием.

И, обращаясь к Сталину:

— А вы как?

— Я не отстану.

Ленин взял картошку прямо со сверла, обжегся, подул. Никанор положил на стол чистую бумагу, пододвинул хлеб.

Сталин чистит картошку, дует на пальцы:

— Как ваши меньшевики?

Пододвинулся на лавке, зовет Никанора:

— Садитесь ближе.

Никанор сел:

— Меньшевиков сегодня на собрании выставили.

Ленин переглянулся со Сталиным, качнул головой:

— Ой ли?

Никанор, немного запинаясь:

— Конечно, они еще не добиты... Мы понимаем...

Ленин деловито спрашивает:

— Как относятся к нам инженеры?

Никанор иронически:

— Соблюдают нейтралитет...

Сталин:

— То есть вы хотели сказать — саботируют?

Никанор кивнул головой.

Ленин:

— Сколько у вас топлива? Металла? Сырья?

— Топлива у нас мало...

Ленин ест быстро, ловко управляясь с горячей картошкой, солит хлеб:

— А как мало?

Никанор:

— Мы не учли.

Ленин:

— Учтите, завтра же все подсчитайте и запишите.

Теперь Сталин обратился к Никанору:

— В Красную гвардию пошло много людей?

Никанор:

— Хвастаться не будем...

„ЛЕНИН В 1918 ГОДУ"

А. КАПЛЕР и Т. ЗЛАТОГОРОВА

Царицын. Вагон Сталина. За окнами ревет ливень. Слышна глухая канонада.

Над телеграфным аппаратом Сталин.

Телеграфист читает ленту:

— «... положение очень тяжелое... пульс плохой... началось кровохарканье...»

Аппарат смолкает.

Тяжело опираясь на стол руками, опустив голову, стоит Сталин над смолкнувшим телеграфным аппаратом.

Близкие разрывы снарядов прорываются сквозь рокот ливня.

Овладев собой, Сталин выпрямляется, грузно ступая, проходит по вагону и резким движением распахивает дверь.

Он входит во второе отделение вагона.

Здесь над картой сидят военспецы.

— Продолжайте, — негромко и сдержанно произносит Сталин.

— Как Владимир Ильич? — тревожно спрашивает седой командир.

— Кровохарканье.... — тихо отвечает Сталин. — Продолжайте, — повторяет он.

Военспец, чей доклад был, очевидно, прерван входом Сталина, продолжает бесстрастно докладывать о положении на фронте.

Положение тяжелое, и пока военспец ровным, тягучим голосом перечисляет одно за другим поражения, показывает на карте пути отступления наших войск, определяет линии выхода белых, — Сталин, слушая его, звонит по телефону.

— Ворошилова, — тихо говорит он, не прерывая докладчика. — Выехал? Хорошо.

В эту минуту докладчик называет станицу, которая занята белыми сегодня.

— Когда? — переспрашивает его Сталин.

— Сегодня в первой половине дня.

— Точнее...

— Примерно в двенадцать тридцать.

— А где был ваш отряд?

— К сожалению, я не успел подойти...

Сталин звонит.

Входит вестовой.

— Попросите ко мне товарища Терехова... (Военспецу.) Продолжайте!

— Таким образом, в положении нашего участка мы на сегодня можем констатировать тенденцию к дальнейшему отступлению.

— Так... — говорит Сталин. — Все?

— Так точно, все.

Входит Терехов.

— Товарищ Терехов, — говорит ему Сталин. — Примите командование отрядом. А вам придется сдать командование.

Докладчик резко выпрямляется.

— Но позвольте, товарищ Сталин...

Сталин обводит суровым взглядом присутствующих:

— Мы воюем плохо. Занимаемся картами, чертим чертежи — и отступаем. Карты хороши тогда, когда с их помощью можно наступать. Завтра на рассвете мы начнем наступление по всему фронту. И без тенденций к отступлению... (Он бросает быстрый взгляд на докладчика.) Конкретные задания получите у командующего фронтом товарища Ворошилова. До свиданья.

Военспецы собирают карты.

В соседнее отделение вагона стремительно входит Ворошилов.

Потоки воды стекают с его кожанки. Мокрые пряди волос пересекают лоб.

Ворошилов идет прямо к телеграфному аппарату. Он берет ленту и жадно читает ее.

Сталин входит и останавливается рядом с ним.

Ворошилов прочел ленту и осторожно опускает ее на стол.

Молчание.

— Так... — говорит, наконец, Ворошилов, — так...

Снова пауза.

Сталин разворачивает на столе карту.

Ворошилов подходит к нему.

— Завтра Краснов будет за Доном, — стиснув зубы, говорит Климент Ефремович.

Входит вестовой и подает Сталину телеграмму.

— Из Реввоенсовета от Троцкого.

Сталин читает. Протягивает Ворошилову:

— Прочти.

Ворошилов читает.

— Если перевести этот приказ на русский язык — что он означает?

— Расформирование фронта и сдачу Царицына белым, — отвечает Ворошилов. — Ничего больше.

Сталин, склонившись над столом, пишет на телеграмме: «Не принимать во внимание. Нарком Сталин.»

Ворошилов берет у Сталина перо и под его подписью дописывает:

«Командующий фронтом Ворошилов».

— Возьмите.

Сталин отдает телеграмму вестовому и вместе с Ворошиловым склоняется над картой.

Ворошилов проводит карандашом первую черту на карте, затем откладывает карандаш и поднимает на Сталина полный мучительной тревоги взгляд:

— Кровохарканье... Это очень страшно?

Сталин молча кладет руку на плечо своего друга.

Сталин о кино

Н. Лебедев

Огромны успехи советского искусства. За двадцать с небольшим лет освобожденные народы бывшей царской России сумели создать самое передовое идейно, самое сильное эстетически, самое широкое по охвату масс великое искусство социализма. Построены сотни новых театров, организованы сотни новых самодеятельных коллективов, хоровых капелл, симфонических оркестров. Во много раз возросло число художественных музеев, вузов, училищ и школ. Лучшие произведения искусства прошлого сделаны достоянием широчайших масс. Ежегодно появляются десятки и сотни новых драм и комедий, опер, симфоний, песен, новых произведений живописи, скульптуры, архитектуры.

Всеми цветами радуги переливается яркое созвездие национальных искусств Союза ССР, в том числе народов, которые в условиях капитализма, казалось, потеряли все признаки национальной самобытности, национальной культуры.

Воспитаны десятки и сотни тысяч работников искусств, преданных делу Ленина—Сталина, делу коммунизма. Миллионы людей втянуты в художественную самодеятельность.

Видное место в этих достижениях занимает самое молодое, но и самое сложное, самое массовое и самое важное из искусств — кино. За двадцать лет создана мощная техническая база в виде заводов киноаппаратуры, фабрик кинопленки и киностудий — база, о которой не смела и мечтать дореволюционная русская кинематография. Создана мощная сеть кинотеатров, охватывающая все, самые отдаленные уголки нашей великой родины. Ежегодно выпускаются сотни художественных, учебных, документально-хроникальных фильмов. Среди них такие замечательные произведения киноискусства, как Чапаев, Мы из Кронштадта, Трилогия о Максиме, Щорс, Ленин в 1918 году. Великий гражданин и многие другие.

Все эти успехи достигнуты под руководством великой коммунистической партии большевиков, под руководством ее гениальных вождей Ленина и Сталина.

◇

Товарищ Сталин любит и ценит искусство, знает лучшие его произведения, внимательно следит за развитием советской художественной культуры, своими советами и указаниями чутко и систематически помогает советскому искусству и отдельным его мастерам.

В выступлении на XVIII съезде ВКП(б) по отчетному докладу ЦК т. Е. Ярославский дал яркую характеристику роли товарища Сталина в развитии нашего искусства.

«ЦК партии и лично товарищ Сталин уделяют очень много внимания вопросам социалистической культуры. Мы вправе сказать, что в Советском государстве искусство стоит, в особенности в идейном отношении, на такой высоте, на какой оно не может стоять ни в какой капиталистической стране. Там — упадок науки и искусства. Там не знают, куда девать окончившую вузы и техникумы молодежь. Там закрываются школы, закрываются издательства, закрываются театры.

За эти пять лет[1] в области искусства, как театрального, так и изобразительного, в особенности в области кино и создания народной песни, в СССР достигнуты огромные успехи. И здесь надо отметить, что указания товарища Сталина, его постоянный, неослабевающий интерес к этому делу является мощным двигателем для наших художников, артистов, киноработников, поэтов и писателей. Выросли и расцвели замечательные театры на Украине, в Узбекистане, Казахстане, Азербайджане, Грузии, Армении и целом ряде других республик и областей. Такие замечательные фильмы, как Ленин в Октябре, Ленин в 1918 году, Великое зарево, Выборгская сторона, Депутат Балтики, Александр Невский, Чапаев, Щорс и др. созданы в значительной степени по указанию товарища Сталина. Товарищ Сталин вдохновляет художников, дает им руководящие идеи, и благодаря этому художники создали произведения, которые войдут в историю человечества как замечательные памятники истории, истории искусства нашей эпохи, которая начинает век социалистического возрождения искусств. Через много столетий люди будут смотреть эти картины, поражаясь той изумительной энергии, с какой боролись и борются люди нашего времени за победу социализма, поражаясь таким чудесным героям нашей эпохи, как Чапаев и Щорс, и зная, что эти герои сражались за коммунизм под знаменем партии Ленина—Сталина»[2].

◇

Сталинские определения высокой роли мастеров искусства как «инженеров человеческих душ», стиля нашей эпохи как «стиля социалистического реализма», включающего в себя элементы революционной романтики, необходимости диалектического сочетания в нашем искусстве национальной формы с социалистическим содержанием являются не только огромным вкладом в эстетическую теорию марксизма-ленинизма, но и практическими указаниями работникам искусств для наиболее верного движения вперед.

Считая, как и Ленин, кино важнейшим из искусств, товарищ Сталин уделяет ему особое внимание. Он просматривает крупнейшие художественные фильмы и хронику. Он дает киноруководству указания по важнейшим вопросам киноискусства. Он находит время встречаться и подолгу беседовать с ведущими мастерами кино.

---

[1] Пять лет — между XVII и XVIII съездами партии.

[2] XVIII съезд ВКП(б). Стенографический отчет, стр. 136.

По инициативе и под руководством товарища Сталина вырабатывались и были приняты основные партийные решения по вопросам кинематографии.

Можно проследить, как на всех этапах истории советского кино заботливая сталинская рука помогала преодолевать трудности, намечала правильный курс, предостерегала от возможных ошибок.

Еще в 1924 году, когда советская кинематография только оправлялась от ран, нанесенных ей иностранной интервенцией и гражданской войной, товарищ Сталин с трибуны XIII съезда партии обратил внимание партийных организаций на эту важнейшую область культуры.

«Плохо обстоит дело с кино. Кино есть величайшее средство массовой агитации. Задача — взять это дело в свои руки».

В развитие этого указания XIII съезд ВКП(б) включил в резолюцию «Об агитпропработе» специальный раздел, посвященный вопросам кинематографии.

«Кино, — говорится в резолюции, — должно явиться в руках партии могущественным средством коммунистического просвещения и агитации. Необходимо привлечь к этому делу внимание широких пролетарских масс, партийных и профессиональных организаций. До сих пор партии не удалось подойти вплотную к надлежащему использованию кино и овладеть им.

Препятствием к этому делу являлись отсутствие достаточной материальной базы у существующих киноорганизаций (в виде оборотного капитала), неслаженность их отношений между собой, недостатки в области идеологического руководства и недостаток работников».

Резолюция давала директиву об объединении существующих киноорганизаций в пределах союзных республик на основе сохранения монополии проката фильмов, предлагала органам Наркомфина снизить налоги и пошлины на кино и указывала главное направление дальнейшего развития кинематографии.

«На этой материальной и организационной основе необходимо шире, чем до сих пор, снабжать рабочие районы и красноармейские клубы агитационной, научной и художественной фильмой и поставить реально задачу обслуживания деревни кино-передвижками».

В результате выступления товарища Сталина и решений XIII съезда ВКП(б) в ближайшие за съездом годы наблюдается быстрое развитие всех отраслей кинодела— кинофикации страны, проката фильмов, производства кинокартин. Ежегодный выпуск только одних художественных картин превышает сто полнометражных единиц. Значительно повышается их качество. Появляются такие выдающиеся фильмы немого периода, как Броненосец Потемкин, Мать, Конец Санкт-Петербурга и др.

Но товарищ Сталин находит масштабы работы кино в сравнении с требованиями культурной революции совершенно недостаточными: товарищ Сталин считает, что кино может и должно играть большую роль, в частности в вытеснении водки. И в 1927 году на XV съезде партии он снова призывает партийные организации усилить свое внимание к кино.

Так же, как и на XIII съезде, указание вождя партии о кино нашло свое отражение в решениях XV съезда: в резолюции «О директивах по составлению пятилетнего плана развития народного хозяйства», в которой указывалось на необходимость организации производства оборудования для кинематографии, и в резолюции «О работе в деревне», поставившей перед партией задачу всемерного развития деревенской киносети.

◇

Указание товарища Сталина нашло дальнейшую конкретизацию в решениях Всесоюзного партийного совещания по кино, созванного агитпропом ЦК ВКП(б) в следующем за съездом 1928 году. На совещании были заслушаны и обсуждены доклады: «Итоги строительства кино в СССР и задачи советской кинематографии», «Кино в деревне», «Общественность и кино» и «Печать и кино». По всем докладам совещание приняло развернутые резолюции, дававшие детальную программу дальнейшего развития кинодела.

Такой же конкретизацией явилась принятая Центральным комитетом партии в 1929 году большая резолюция «Об укреплении кадров работников кино», в результате ее была проведена огромная работа по перевоспитанию старых и вовлечению в кинематографию новых организаторских и творческих кадров, обеспечивших позже расцвет советского киноискусства.

Следующее упоминание о кино находим в отчетном докладе товарища Сталина XVII съезду партии (1934 г.). В этом докладе товарищ Сталин, дав в нескольких словах образную картину старой дореволюционной деревни «с ее церковью на самом видном месте, с ее лучшими домами урядника, попа, кулака на первом плане, с ее полуразваленными избами крестьян на заднем плане», рисует затем картину новой, советской деревни.

«На ее месте выступает новая деревня с ее общественно-хозяйственными постройками, с ее клубами, радио, кино, школами, библиотеками и яслями, с ее тракторами, комбайнами, молотилками, автомобилями...»

Здесь кино упоминается как одно из ярких свидетельств успехов строительства социализма.

В этом же докладе товарищ Сталин упоминает о кино вторично. Давая характеристику культурного развития страны за период между XVI и XVII съездами партии, вождь народов приводит цифровые данные о росте кинофикации:

«Рост числа кинотеатров, киноустановок в клубах и кинопередвижек с 9 800 единиц в 1929 году до 29 200 единиц в 1933 году».

◇

Через год после XVII съезда партии — в январе 1935 года — советская кинематография торжественно праздновала пятнадцатилетие своего существования. В день юбилея товарищ Сталин обратился к работникам кино со следующим приветствием:

«Привет и наилучшие пожелания работникам советской кинематографии в день ее славного пятнадцатилетия.

Кино в руках советской власти представляет огромную, неоценимую силу.

Обладая исключительными возможностями духовного воздействия на массы, кино помогает рабочему классу и его партии воспитывать трудящихся в духе социализма, организовать массы на борьбу за социализм, подымать их культуру и политическую боеспособность.

Советская власть ждет от вас новых успехов — новых фильмов, прославляющих подобно «Чапаеву» величие исторических дел борьбы за власть рабочих и крестьян Советского Союза, мобилизующих на выполнение новых задач и напоминающих как о достижениях, так и о трудностях социалистической стройки.

Советская власть ждет от вас смелого проникновения ваших мастеров в новые области «самого важного» (Ленин) и самого массового из искусств — кино.

И. Сталин».

Это приветствие товарища Сталина является важнейшей партийной директивой по вопросам кино. Оно обращает внимание кинематографистов на многосторонность кино. Оно подчеркивает его воспитательные возможности. Оно призывает мастеров кино к новаторству, к поискам новой тематики и новых форм, к «смелому проникновению» в новые области.

◇

Последнее упоминание товарища Сталина о кино относится к XVIII съезду партии (1939 г.). В своем историческом докладе на этом съезде, в разделе «Дальнейший подъем материального и культурного положения народа» товарищ Сталин приводит цифры роста киноустановок за время между XVII и XVIII съездами партии, особо выделяя цифры роста звуковых киноустановок и киноустановок на селе.

Показатели	Единица измерения	1933/34 г.	1938/39 г.	1938/39 в % к 1933/34 г.
Число киноустановок (без узкопленочных)	единиц	27 467	30 461	110,9
В том числе звуковых	„	498	15 202	в 31 раз
Число киноустановок (без узкопленочных) на селе	„	17 470	18 991	108,7
В том числе звуковых	„	24	6 670	в 278 раз

Эта краткая статистическая справка дает больше представления о колоссальных достижениях партии в области звукофикации киносети, чем иные многословные доклады.

Работникам советского кино в порядке устной информации известен ряд других указаний товарища Сталина по отдельным вопросам кинематографии.

Известно, например, какую огромную роль сыграли указания Иосифа Виссарионовича в развитии звукового кино.

Появление первых звуковых фильмов на советских экранах сопровождалось острой дискуссией. Среди части кинематографистов нашли сочувствие горе-теоретики, отрицавшие художественные возможности звукового кино, не верившие в его будущее, тормозившие внедрение его в киностудии и кинотеатры. Ссылаясь на серьезные технические дефекты первых звуковых фильмов, эти горе-теоретики вместо того, чтобы бороться за преодоление дефектов, призывали к возврату назад — к испытанной и привычной технике немого кино. Они не понимали, что «важно прежде всего не то, что кажется в данный момент прочным, но начинает уже отмирать, а то, что возникает и развивается, если даже выглядит оно в данный момент непрочным, ибо для него неодолимо только то, что возникает и развивается» [1].

Просмотрев первые звуковые фильмы, товарищ Сталин увидел, что несмотря на техническое их несовершенство будущее именно за этим видом киноискусства. Он указал на это работникам кино и дал прямое указание кинопроизводству приступить к ускоренному внедрению звукового кино. Практика показала, что эти указания были абсолютно правильными и что звуковое кино представляет более высокую, чем немое кино, ступень развития киноискусства.

Всем памятны теории формалистов, отрицавших значение занимательного сюжета в кино, пренебрегавших работой с актером, призывавших к построению фильмов по методу «монтажа аттракционов», к замене актера «типажем» и «натурщиком».

Товарищ Сталин дал указание о необходимости создания высокоидейных картин с крепким занимательным сюжетом и талантливым актерским исполнением. Только при этих условиях зритель будет захвачен происходящим на экране, только тогда до него дойдет идейная сущность произведения.

В результате указаний вождя появился фильм Встречный и ряд других замечательных картин. Действие их было сосредоточено вокруг единого сюжетного стержня, а актеру отводилось центральное место среди других творческих компонентов.

◇

Чрезвычайно ценны указания товарища Сталина по вопросам национальной кинематографии.

В статье «Создадим украинского Чапаева» А. П. Довженко рассказывает о своей беседе с товарищем Сталиным по вопросам украинской кинематографии.

«Товарищ Сталин, — пишет Довженко, — указывал мне на необходимость использования в кино такого благодарного материала, как быт украинского народа, его фольклор, его песни, танцы, особенно прекрасный украинский юмор. Богатая событиями история революции и гражданской войны на Украине ждет еще своей разработки в искусстве. Сколько интереснейшего материала для создания большого и значительного произведения на этом материале, сколько героических фигур...» [2].

Но самое важное — это сталинская забота о людях. Самое ценное для Сталина — советские люди, кадры строителей социализма. И товарищ Сталин дает замечательные образцы воспитательной работы с мастерами кино.

Тот же А. П. Довженко в другой статье — «Учитель и друг художника» — рассказывает, как, испытывая трудности в период работы над сценарием картины Аэроград, он обратился за помощью к товарищу Сталину.

«Мне было трудно, — рассказывает Довженко, — я подумал: один раз в трудную минуту моей жизни художника я уже обращался письменно к товарищу Сталину, и он спас мне творческую жизнь и обеспечил дальнейшее творчество; несомненно он поможет мне и теперь. И я не ошибся. Товарищ Сталин принял меня ровно через двадцать два часа после того, как письмо было опущено в почтовый ящик.

Товарищ Сталин так тепло и хорошо, по-отечески представил меня товарищам Молотову, Ворошилову и Кирову, что мне показалось, будто он давно и хорошо меня знает. И мне стало легче» [3].

Довженко рассказывает о том, как товарищ Сталин, Молотов, Ворошилов и Киров внимательно прослушали сценарий Аэроград, как товарищ Сталин расспрашивал о производственной, профессиональной стороне

---

[1] Сталин «О диалектическом и историческом материализме». «Вопросы ленинизма», издание 11-е, стр. 537.

[2] «Литературная газета», № 16 за 1935 г.

[3] «Известия», № 258 за 1936 г.

предстоящей постановки, как пожелал ему успеха и обещал помощь.

Позже товарищ Сталин интересовался ходом работы над фильмом, творческим самочувствием режиссера, вопросом достаточна ли помощь ему при съемке аэропланов со стороны Управления воздушными силами.

Известно, что тема последнего фильма Довженко Щорс была подсказана ему товарищем Сталиным. Но, подсказав эту тему, Иосиф Виссарионович не хотел, чтобы художник рассматривал ее как обязательную директиву.

Как гениальный и чуткий воспитатель, товарищ Сталин понимал, что художник может быть предельно искренним только тогда, когда тема захватывает его целиком, когда она для него органична, когда он считает ее своей до конца. Поэтому при следующей встрече с Довженко товарищ Сталин предупредил режиссера о том, что он должен считать себя абсолютно свободным и работать над той темой, которая ему ближе других. И только убедившись, что Довженко «загорелся» Щорсом, что он живет этим героическим образом, И. В. Сталин рассказал художнику, как он представляет себе будущий фильм. Он посоветовал Довженко делать этот фильм, как «фильм о восставшем украинском народе», о его победоносной борьбе с украинской контрреволюцией и немецко-польскими оккупантами за свое социальное и национальное освобождение. Показывая Щорса и его героев-соратников, нужно показать украинский народ, особенности его национального характера, его юмор, его прекрасные песни и танцы.

Занятый огромной работой по руководству коммунистическим переустройством шестой части земного шара, по руководству революционным движением трудящихся всего мира, товарищ Сталин находит время не только повседневно следить и помогать развитию одной области культуры — кино, но и внимательно, чутко вникать в творческий процесс отдельного художника.

Величайший мыслитель и гениальный стратег передового человечества, товарищ Сталин — в то же время лучший друг искусства, лучший учитель и воспитатель мастеров кино.

◇

В этом году — 21 декабря — народы Советского Союза и вместе с ними трудящиеся всего земного шара отмечают шестидесятилетие со дня рождения Иосифа Виссарионовича Сталина. В этот день сотни миллионов людей всеми доступными средствами будут выражать свои чувства благодарности, преданности и любви к великому Сталину за все, что он сделал для счастья человечества.

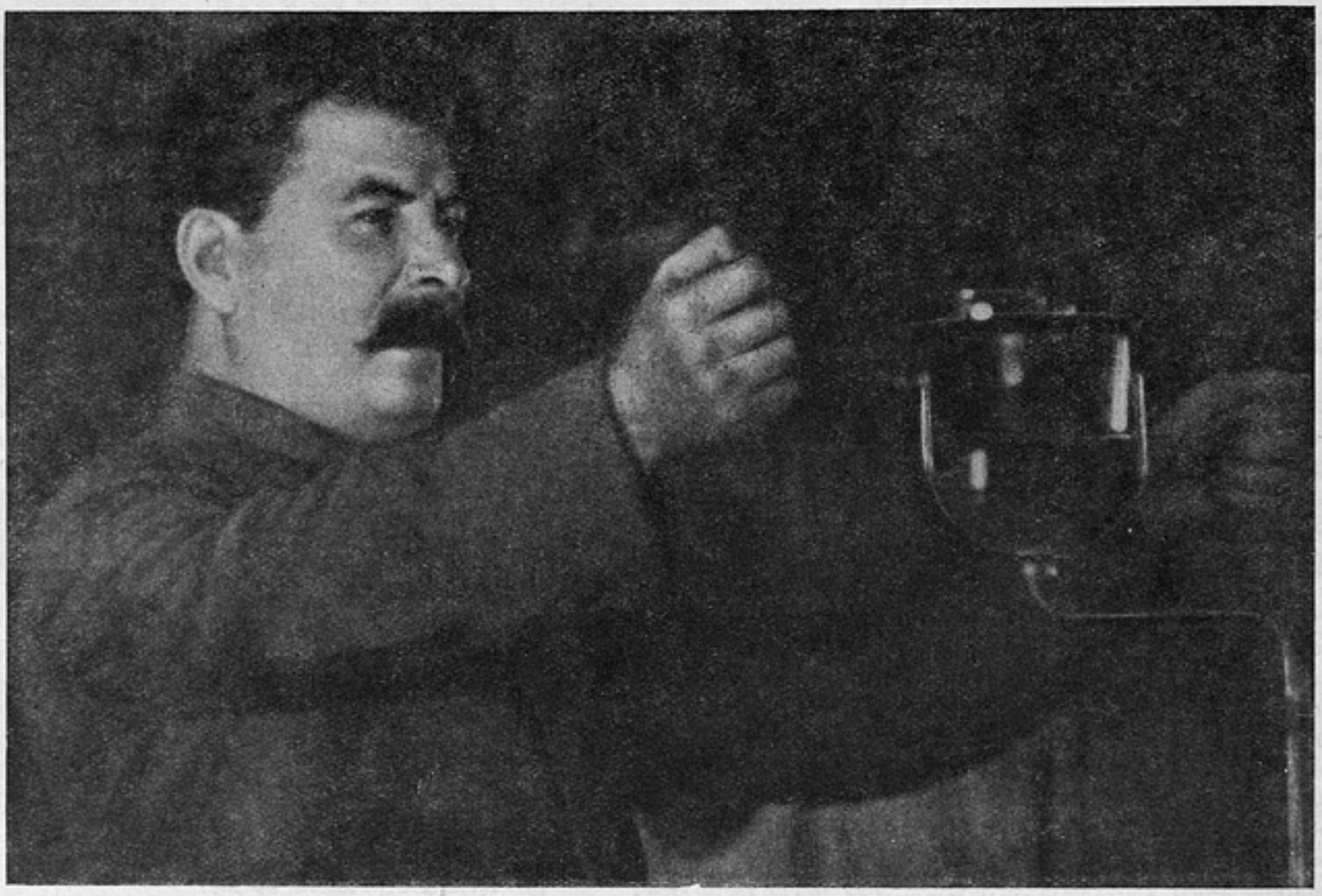
Народные акыны будут петь вдохновенные песни. Будут петь в широких степях Казахстана:

Он собрал в себе слезы веков,
Он собрал в себе горе веков,
Он собрал в себе радость веков,
Он собрал в себе мудрость веков,
Он собрал в себе силу веков,
Он как утро над миром встает,
Его Сталиным мир зовет!

и будут петь в горах, в ущельях Кавказа:

Реки стремятся к морю,
Железо стремится к магниту,
Травы стремятся к солнцу,
Птицы стремятся на юг.
А люди стремятся к счастью,
Они стремятся к правде,
Сердца их стремятся к дружбе,
Мысли стремятся к тебе!

Работники кинематографии шлют свои радостные мысли тебе, великий Сталин! Да здравствует гений человечества! Да здравствует величайший человек нашей планеты — Иосиф Виссарионович Сталин!



Великий друг советской кинематографии

Г. Александров

Наступает двадцатилетие советского кино. Велики успехи, которых добились наши кинематографисты за эти годы. Советское кино, родившееся в суровую эпоху гражданской войны, прошло сложный путь; начав с боевых хроник и коротеньких агиток, оно в последующие годы создало десятки выдающихся художественных произведений, доставивших ему мировую славу.

Вспоминая пройденный путь, мы, кинематографисты, всегда помним о том, кто повел нас по этому славному пути, — о лучшем друге и руководителе киноискусства — Иосифе Виссарионовиче Сталине.

Еще в 1924 году в своем докладе на XIII съезде РКП(б) товарищ Сталин отмечал «...Кино есть величайшее средство массовой агитации. Задача — взять это дело в свои руки». С тех пор товарищ Сталин проявляет постоянную, неустанную заботу о киноискусстве.

В 1926 году Иосиф Виссарионович просмотрел Броненосец Потемкин. С. М. Эйзенштейн, Э. Тиссэ и я были бесконечно счастливы, узнав, что товарищ Сталин дал нашей работе положительную оценку.

Но Иосиф Виссарионович не ограничился отзывами о фильме. В беседе с тогдашним киноруководством он высказал ряд принципиальных установок; отметил, что советская кинематография выростила творческие кадры, способные разрешать самые сложные темы; что с мастерами необходимо вести большую систематическую работу; ставил перед работниками кино обязательное условие — тщательное и глубокое изучение материала, над которым они работают.

Годом позже, на XV съезде партии, в политическом отчете ЦК товарищ Сталин среди других важнейших государственных вопросов снова напоминает о значении кино. Он выдвигает перед съездом конкретную задачу — поставить на этом деле ударных людей из настоящих большевиков.

С каждым годом партия, правительство и лично товарищ Сталин все больше занимаются делами кинематографии. Но Иосиф Виссарионович не ограничивался выступлениями и указаниями. С необычайным тактом, отеческой чуткостью и величайшей деликатностью гениального человека товарищ Сталин повседневно воспитывает мастеров искусства, руководит такими тончайшими процессами, как процесс художественного творчества. Одна из замечательных форм руководства искусством, практикуемых Иосифом Виссарионовичем, — это его личные встречи с мастерами. Товарищ Сталин встречался и беседовал с режиссерами М. Чиаурели, братьями Васильевыми, А. Довженко, Г. Козинцевым, Л. Траубергом и другими.

Вспоминается первая встреча с товарищем Сталиным. В то время С. Эйзенштейн, Э. Тиссэ и я только что закончили Старое и новое. Как-то днем, когда Эйзен-

---

Доклад И. В. Сталина на Чрезвычайном VIII Всесоюзном съезде Советов

Кадр из документального фильма

штейн и я проводили обычную лекцию со студентами ГИК, в аудиторию вбежал дежурный. Он сообщил, что нас спрашивает товарищ Сталин. Через мгновение мы были у телефона.

— Извините, что я оторвал вас от занятий, — сказал Иосиф Виссарионович. — Я бы хотел с вами поговорить, товарищи. Когда у вас есть свободное время? Вам удобно завтра в два часа дня?

Мысль о том, что мы, молодые советские кинематографисты, увидим великого вождя народов, будем с ним лично беседовать, наполнила нас волнением и счастьем.

На другой день ровно в два часа дня нас провели в кабинет товарища Сталина. Здесь же были товарищи Молотов и Ворошилов. Нас встретили очень тепло и ласково. Завязалась непринужденная беседа.

С огромной чуткостью Иосиф Виссарионович высказал свои критические соображения по фильму Старое и новое. Затем он перешел к общим вопросам киноискусства.

— Значение советского киноискусства очень велико,— говорил тогда товарищ Сталин.—И не только для нас. За границей очень мало книг с коммунистическим содержанием. Наши книги там почти не читают, так как не знают русского языка. А вот советские фильмы все смотрят с интересом и все понимают. Вы — киноработники — даже сами не представляете, какое ответственное дело на вас возложено. Относитесь серьезно к каждому поступку, к каждому слову вашего героя. Помните, что его будут судить миллионы людей. Нельзя выдумывать образы и события, сидя у себя в кабинете. Надо брать их из жизни — изучайте жизнь. Учитесь у жизни!

После краткой паузы Иосиф Виссарионович продолжал:

— А чтобы правильно разбираться в том, что видишь, надо знать марксизм. Мне кажется, что наши художники еще недостаточно понимают великую силу марксизма.

Товарищ Сталин горячо говорил о том, что мастерам советского искусства мало знакомиться с трудами Маркса, надо вчитываться в это гениальное учение.

— Для того чтобы ваши произведения были пропитаны марксизмом, — говорил вождь, — вы сами в первую очередь должны по-настоящему его знать, чувствовать и любить.

Товарищ Сталин заинтересовался вопросами кинематографической техники. Зная о нашей предстоящей поездке в Америку, Иосиф Виссарионович сказал нам:

— Детально изучите звуковое кино. Это очень важно для нас, — добавил он. — Когда наши герои обретут речь, сила воздействия кинопроизведений станет огромной.

Под конец Иосиф Виссарионович снова заговорил о Старом и новом, советовал нам изменить финал.

— Жизнь должна подсказать вам концовку фильма,— сказал товарищ Сталин и тут же предложил: — Раньше чем ехать в Америку, вам нужно поездить по Советскому Союзу, все пересмотреть, осмыслить, сделать обо всем свои собственные выводы.

И дал указание кинематографическому руководству, чтобы нам организовали поездку по новостройкам.

Эта беседа окрылила нас новыми идеями и перспективами. Товарищ Сталин зажег в нас жадный интерес к жизни. Только после разговора с ним мы поняли, как мало знаем мы о жизни, как мало знакомы с подлинной трудовой советской действительностью. Мы буквально рвались скорее все увидеть, познать всю глубину и величие сдвигов, происходящих в стране. Мы искренне сожалели, что разговор с товарищем Сталиным не состоялся до нашей работы над Старым и новым. Совсем по-другому сделали бы мы этот фильм...

В течение двух месяцев мы объездили крупнейшие новостройки страны. Мы увидели грандиозное строительство Ростовского завода сельскохозяйственных машин, бескрайние поля организовавшегося в то время зерносовхоза «Гигант», домны завода им. Дзержинского в Днепродзержинске. В этой поездке мы познакомились с замечательным поколением людей первой сталинской пятилетки.

Эта поездка сыграла в моей лично жизни очень важную роль. До тех пор жизненный кругозор был ограничен рамками московской жизни. Как и многие работники искусства, мы знали о грандиозных событиях, происходящих в нашей стране, понаслышке. В этой поездке я впервые увидел мир по-новому, по-иному стал ощущать людей.

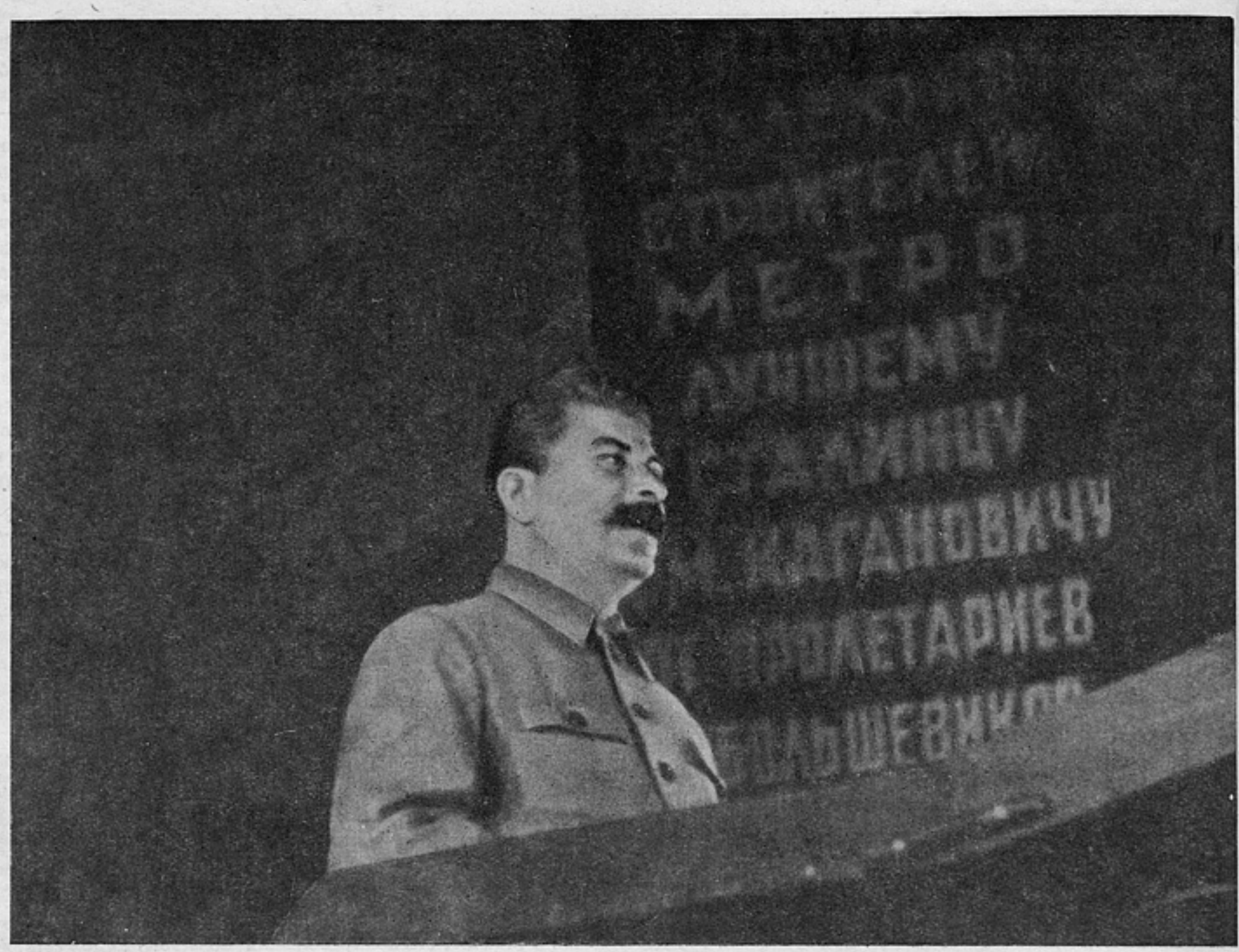
Беседа с товарищем Сталиным и совершенная по его путевке поездка по стране не только дали нам новую концовку фильма, но и оказали огромное влияние на наше восприятие всего, что мы впоследствии увидели в Европе и Америке. И когда через несколько месяцев мне пришлось делать в Берлине, Париже и Лондоне доклады о пятилетнем плане Советского Союза, я реально представлял себе грандиозные результаты, проглядывавшие уже в контурах строительства нашей страны.

Дав в целом положительную оценку первым звуковым советским фильмам Златые горы, Одна, Путевка в жизнь и Снайпер, товарищ Сталин сделал указание — взять решительный курс в сторону более смелого развертывания звукового кино. По инициативе Иосифа Виссарионовича ЦК ВКП(б) принял весной 1932 года решение о создании к 15-летию Великой Октябрьской социалистической революции большого художественного произведения, посвященного героическим строителям сталинских пятилеток. Так родилась мысль о фильме Встречный, открывшем новую, славную страницу в истории советской кинематографии.

Примерно в то же время Иосиф Виссарионович в беседе с кинематографистами указал на необходимость создания фильма о легендарном народном герое В. И. Чапаеве. Образ всеми нами любимого Максима также родился под влиянием слов товарища Сталина, неоднократно указывавшего на то, что нужно создать художественное произведение, в котором через образ молодого большевика должны быть показаны важнейшие этапы жизни большевистской партии. По личному совету товарища Сталина, режиссером А. Довженко был создан замечательный фильм о Николае Щорсе.

Занятый делами огромной государственной важности, товарищ Сталин всегда находил время для непосредственного конкретного руководства киноискусством. Говоря о том, какие фильмы необходимы нашему зрителю, Иосиф Виссарионович одновременно говорил о том, как надо делать фильмы. Еще совсем недавно в кинематографии было обычным явлением разрешать советскую тематику в корне чуждыми ей приемами американского кино.

Беседа товарища Сталина с киноработниками имела целью навести их на мысль об иных приемах, других образах и характерах, близких жизненной действительности нашей страны, ее людей. Сталину принадлежит гениальная формулировка социалистического реализма в искусстве, явившаяся фундаментом, на котором выросли все лучшие произведения советской кинематографии.



Выступление товарища Сталина на торжественном заседании, посвященном открытию первой очереди Московского метрополитена

Беседа с товарищем Сталиным сыграла решающую роль в моей творческой биографии. В 1932 году я вновь увидел Иосифа Виссарионовича. Это было на даче у А. М. Горького.

В этот день Иосиф Виссарионович много говорил о том, что народ любит бодрое, жизнерадостное искусство. Отмечал, что работники искусства совершенно не считаются с этим запросом, с резкой иронией указывал, что в искусстве еще есть «люди, зажимающие все смешное». И здесь же Иосиф Виссарионович попросил Горького обсудить этот вопрос с писателями и деятелями искусства.

Тогда же у меня родилось желание испробовать силы в комедийном жанре. Начинать приходилось на пустом месте. Никто не знал, какой должна быть советская кинокомедия.

Результатом полуторалетнего труда явились Веселые ребята. «Люди, зажимающие все смешное» встретили этот первый советский комедийный фильм в штыки. Они поносили Веселых ребят на всех перекрестках. Надо признаться, подошел момент, когда я был близок к отчаянию. Передо мной неоднократно вставал вопрос; не бросить ли работу в этом трудном, неосвоенном жанре...

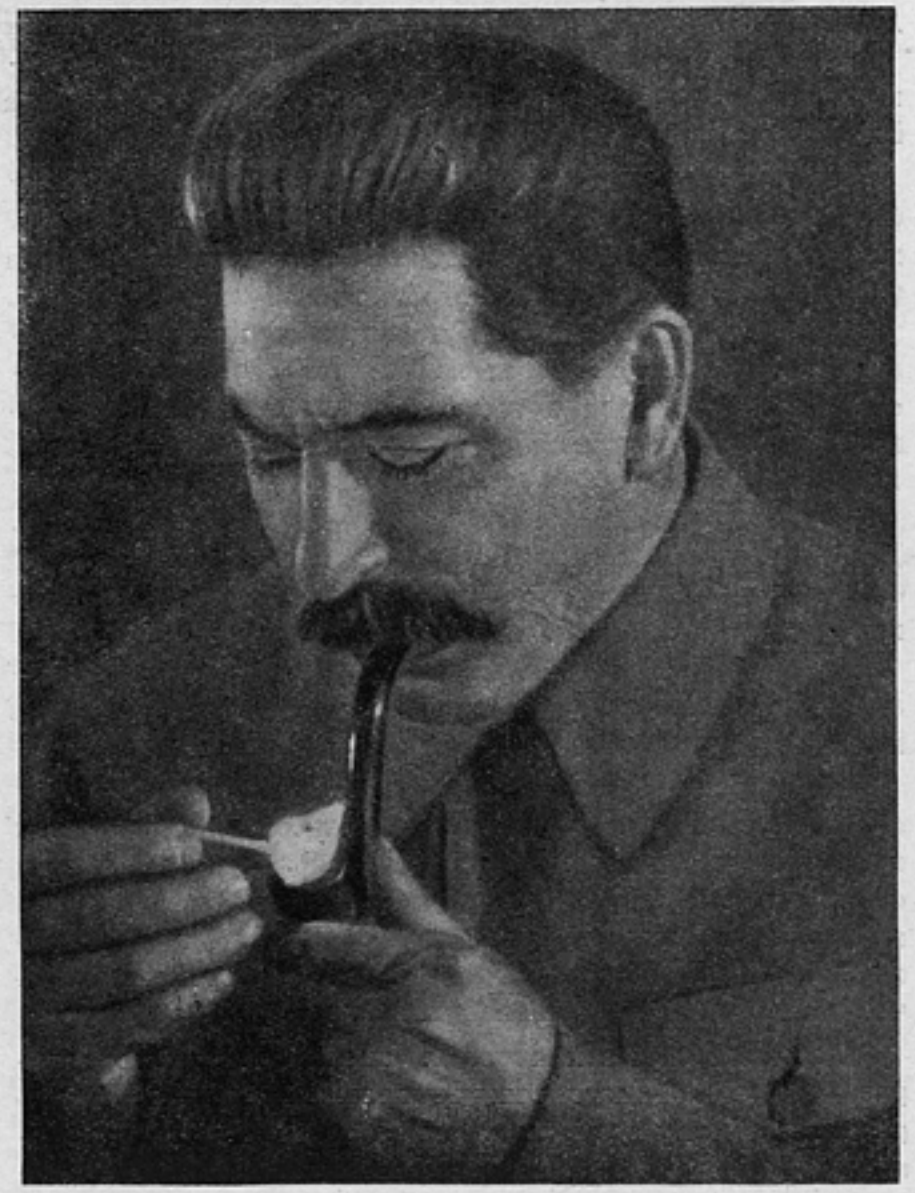
Но в это тяжелое для меня время товарищ Сталин вдохнул в меня новую энергию, веру в дело, стремление неуклонно итти намеченным путем, никуда с него не сворачивая. Мне стало ясным, что в искусстве надо стремиться к новым путям. К этому зовет нас великий Сталин.

В то же время руководство кинематографии получило категорическое указание товарища Сталина — не обращать внимания на болтовню, не впадать в панику, а упорно продолжать работу над созданием советской кинокомедии.

Как тысячи других работников нашей страны, я почувствовал в тот знаменательный для меня период, что за каждым из нас заботливо и чутко следит человек гениального ума и большого сердца, всегда готовый притти на помощь человеку в трудную для него минуту.

Незабываемые встречи

А. Щекутьев
Кинооператор



И. В. Сталин

Имя Сталина — великого вождя народов Советского Союза и трудящихся всего мира — близкое, родное имя каждому советскому человеку. Это имя стало священным знаменем граждан СССР, потому что Сталин — это великая коммунистическая партия большевиков, Сталин — это гигантский путь борьбы и побед многомиллионного народа за построение социализма в нашей стране, Сталин — это наша мирная, счастливая и радостная жизнь сегодня и еще более прекрасная завтра.

Подводя итоги пройденного пути на любом участке народного хозяйства, в любой отрасли труда, в культуре, науке, искусстве, — советские люди прежде всего обращаются к своему любимому вождю, организатору и вдохновителю наших побед и достижений — товарищу Сталину.

На мою долю выпало огромное счастье запечатлеть на пленке образ товарища Сталина.

Трудно передать обыкновенными словами, как много значит личное хотя бы очень короткое общение со Сталиным, как благотворно влияет оно на работника, как вдохновляет его на борьбу за новые успехи в порученном ему деле.

Не находишь слов, чтобы передать те чувства к великому вождю, которыми наполнено сердце. Но они будут понятны тем, кто хотя бы вкратце познакомится с основными этапами моей работы в кино.

В 1925 году, не имея никакой кинематографической специальности, я поступил в Московскую студию кинохроники. Работал администратором съемочных групп. На моей обязанности лежала преимущественно организационная работа по подготовке к съемкам.

Время от времени мне поручали подготовлять съемки в Кремле — во время съездов, конференций и т. д. Здесь я впервые увидел великого Сталина — скромного, простого советского человека, услышал его ясную, мудрую речь, ощутил лично на себе его величайшее внимание к людям, отеческую заботу о человеке.

Никогда не изгладится из моей памяти ясный, морозный декабрьский день 1929 года — день 50-летия Иосифа Виссарионовича. По поручению студии я пытался организовать в Кремле киносъемку товарища Сталина и его ближайших друзей и соратников.

Прохожу по двору Кремля. Неподалеку останавливается машина. Из нее выходит товарищ Сталин. У меня одна настойчивая мысль — во что бы то ни стало выполнить задание и организовать съемку. Решение созрело как-то быстро, само собой. Подхожу к машине и обращаюсь к Иосифу Виссарионовичу с просьбой разрешить нам провести киносъемку в связи с его 50-летием. Зная необычайную скромность Иосифа Виссарионовича, зная, что он не любит фотографироваться, я боялся отказа. Товарищ Сталин ответил:

— Ну что же, я не возражаю, но это можно сделать позднее... Вы свяжитесь с секретариатом, надо выбрать время...

Обрадованный таким результатом, я быстро провел необходимую подготовку и в назначенный час, в помещении ЦК ВКП(б) операторы тт. Ешурин и Леонтович провели эту историческую съемку. Они засняли на пленку Иосифа Виссарионовича среди его друзей и соратников — товарищей Ворошилова, Калинина, Л. М. Кагановича, Орджоникидзе, Кирова, Куйбышева.

Однажды, во время съезда или совещания в Большом Кремлевском дворце, в кулуарах, группа фоторепортеров хотела заснять товарища Сталина в перерыве между заседаниями. Но никто из них не решался подойти к Иосифу Виссарионовичу и попросить о съемке. Зная, как радостно и любовно встречает советский народ каждый новый фотоснимок вождя, как внимательно и добродушно относится товарищ Сталин к обращающимся к нему, я решил помочь фоторепортерам. Выбрал момент, когда товарищ Сталин ни с кем не беседовал, собирался закурить трубку. Подхожу и прошу его задержаться на несколько секунд для фотосъемки. Иосиф Виссарионович согласился и, пока фотографы были заняты своим делом, он расспрашивал меня о том, как работается, как организованы киносъемки в зале заседаний, обнаруживая своими замечаниями не только большой интерес к кинемато-

графии, но и конкретное знакомство с техникой нашего дела.

Результат этой так внезапно организованной съемки — прекрасный, широко известный фотопортрет Иосифа Виссарионовича с трубкой.

Организуя хроникальные съемки в Кремле, я был безмерно счастлив, так как часто приходилось работать непосредственно в зале заседаний, в присутствии товарища Сталина. Но уже тогда, ограниченный в своей деятельности выполнением лишь администраторских функций, я с завистью смотрел на своих товарищей — кинооператоров и мечтал о том, чтобы самому овладеть техникой и мастерством кинорепортажа и снимать великого, любимого Сталина.

И, правда, не скоро, но эта заветная мечта сбылась. Да и какая мечта может не сбыться в нашей чудесной стране, где человеку открыты все пути к учебе, познанию, к развитию своих способностей!..

... Два долгих года я не был в древних стенах Кремля—сердце советской страны. Работал в кинопоезде, затем инспектором треста кинохроники.

Но вот мое упорное стремление на производство, к съемочному аппарату увенчалось успехом. Меня вернули на студию — уже не администратором, а начинающим ассистентом оператора. Вскоре снова пришлось очутиться на работе в Кремле. Здесь, в зале Большого дворца, происходило Всесоюзное совещание жен командиров Рабоче-Крестьянской Красной Армии.

Как зачарованный стоял я около съемочного аппарата, видел любимого вождя—товарища Сталина, фиксировал на пленку волнующие эпизоды бурных, восторженных оваций, в которых проявлялась великая любовь участников совещания большевиков к вождю народа, преданность партии Ленина—Сталина.

На этом совещании мне суждено было пережить минуты, которые словно солнцем озарили всю мою дальнейшую жизнь.

Это было по окончании дневного заседания. Когда зал опустел, мы — операторы и ассистенты, — занялись уборкой аппаратуры. Я стоял в стороне от группы товарищей, занявшись упаковкой камеры, и не видел, как в зал вошли товарищи Сталин и Ворошилов. Они, оказывается, хотели видеть одного из участников съемочной группы, но не знали его фамилии.

Увидев, что операторы о чем-то беседуют с товарищами Сталиным и Ворошиловым, я подошел к группе.

— Да вот тот, кого мы ищем — воскликнул Климент Ефремович.

— Скажите, — обратился он ко мне, — как ваша фамилия?

— Щекутьев...

— Ну вот, попробуй запомнить такую трудную фамилию, — пошутил товарищ Ворошилов.

Иосиф Виссарионович и Климент Ефремович ласково, словно со старым знакомым, поздоровались со мной.

— Мы с товарищем Ворошиловым увидали вас во время заседания, — сказал товарищ Сталин, — и вспомнили, что вы очень долго не показывались здесь во время киносъемок. Почему? И затем мы вспомнили, что раньше вы были очень хлопотливы, энергичны, а теперь стоите на одном месте, и нам даже показалось, что вы какой-то грустный. Вот и решили узнать, что такое случилось с человеком...

Я был совершенно потрясен таким вниманием и заботой великого вождя народа к маленькому, незаметному работнику. Я объяснил Иосифу Виссарионовичу, что изменился характер моей работы, так как я больше не администратор, организатор съемок, а стал ассистентом оператора, что я доволен своим положением, так как теперь получаю квалификацию по любимой, привлекающей меня специальности. Я был так растроган отеческой заботой Иосифа Виссарионовича, так взволнован этой необыкновенной, радостной встречей с величайшим и любимейшим человеком, что не сразу находил нужные слова.

— Ну, как вы себя чувствуете, как идет ваша работа? — продолжал расспрашивать товарищ Сталин. — Может быть кто-нибудь обижает вас, затирает? Вы не смущайтесь, говорите прямо, ведь мы сможем вам помочь...

В ответ на это я лишь растерянно повторял слова благодарности, заверяя Иосифа Виссарионовича, что у меня все обстоит благополучно.

Разве можно высказать все те мысли и чувства, которыми я был охвачен после этой встречи! И до этого я знал, как внимателен и чуток наш любимый вождь к людям, к работникам большим и малым, ко всем трудящимся. Но теперь я почувствовал эту прекрасную сталинскую заботу на самом себе, воспринял ее не только умом, но всем сердцем, всеми чувствами, эмоциями своими.

Эта встреча — самое крупное и значительнейшее событие в моей жизни. После нее я особенно много и усердно стал работать, повышать квалификацию, сознавая, что моей любимой профессии я обязан счастьем, которое испытал.

Теперь мечта моей жизни осуществилась — я работаю кинооператором.

На всю жизнь сохраню я прекрасное воспоминание о работе на XVIII съезде партии и особенно об одном замечательном эпизоде, когда маленькая девочка—октябренок Таня Ахапкина — передавала товарищу Сталину огромный букет цветов. Великий вождь народов протянул к ней руки, поднял девочку на стол президиума, обнял ее. В буре радостных оваций всего зала отразилась величайшая любовь народа к своему вождю, воспитателю нового коммунистического поколения.

С глубоким волнением и сознанием величайшей ответственности снимал я находившихся в президиуме товарищей Сталина и Ворошилова.

Волнующая и почетная задача

Е. Дзиган

Из года в год советское киноискусство, развиваясь и совершенствуясь, ставит перед собой все более высокие идейно-художественные и творческие задачи. От первых попыток отображения в кинопроизведениях мировоззрения быта новых людей, советской эпохи — попыток, часто несовершенных — в последние годы мы подошли, наконец, к тому, что художники советского кино сумели создать замечательные произведения, в которых переданы образы вождей Великой Октябрьской социалистической революции — Ленина, Сталина и их соратников Дзержинского, Кирова.

После этих успехов, после того как миллионы людей увидели на экране любимый образ Владимира Ильича Ленина, советская кинематография на основе накопленного опыта смогла подойти к решению столь же сложной и почетной задачи — дать на экране с такой же полнотой образ великого продолжателя дела Ленина, гения нашей современности — Иосифа Виссарионовича Сталина. В ряде предшествующих работ этот великий образ Иосифа Виссарионовича Сталина давался только эскизно, не являлся центральной осью произведения. Перед нами теперь стоит увлекательнейшая и волнующая задача — передать этот образ более развернуто и углубленно.

Именно такое место должен занимать образ товарища Сталина в фильме Первая Конная, снимаемом по сценарию Всеволода Вишневского.

Мы начинали подготовительные работы по созданию сценария о Конной армии и постановке фильма полтора года назад. Было прочитано, изучено, сверено огромное количество документов, материалов, источников. По мере работы над ними сами факты изучаемой нами действительности, сама история непреложно показали нам, что образ товарища Сталина должен быть центральным для этого фильма, ибо имя Сталина неразрывно связано с доблестной историей Первой Конной армии.

Сталин являлся организатором и вдохновителем всех ее побед. Сталин и сейчас является «почетным красноармейцем первого взвода первого эскадрона 19-го кавалерийского полка 4-й кавалерийской дивизии».

Перед самой постановкой благодаря помощи народного комиссара обороны товарища Ворошилова нам удалось ознакомиться с такими документами и архивными материалами, которые особенно широко раскрыли нам особую тему произведения — борьбу Первой Конной против белополяков в 1920 году и, в особенности огромнейшую роль в этой борьбе непосредственно товарища Сталина.

Десятки папок с пожелтевшими историческими документами, тексты телеграмм и донесений, переписка и приказы, сохранившие даты регистраций, и строки резолюций раскрыли нам гигантскую работу огромного государственного и политического значения, которая велась товарищем Сталиным в тот период. Сама история подсказала нам трактовку нашего будущего произведения, определила его центральный образ...

...Вот после тысячекилометрового героического перехода с Кубани на польский фронт грозная для врагов Первая Конная армия подошла к Умани. На маленькой железнодорожной станции стоял поезд товарища Сталина, являвшийся центром огромной государственной, политической и военной работы.

Пять аппаратов Морзе и два аппарата Юза, у которых бессменно сутками дежурили засыпавшие от утомления телеграфисты, непрерывно приносили поток телеграмм со всех концов страны, непрерывно отстукивали ответы.

Шли телеграммы от Владимира Ильича, запрашивавшего мнение товарища Сталина по всем важнейшим вопросам внутренней и внешней политики. Поддерживалась постоянная связь с Политбюро ЦК РКП(б), с Коминтерном и другими руководящими центрами, с товарищами Дзержинским, Орджоникидзе и другими видными деятелями партии. Вопросы отношений с Англией, охраны границ, организации прифронтовых органов ЧК, снабжения продовольствием и хлебом Москвы и Донбасса, мирные переговоры с Румынией и многое, многое другое, — все главное и основное, чем жила советская страна, — было предметом забот и входило в сферу деятельности товарища Сталина здесь, в вагоне, на маленькой железнодорожной станции на польском фронте.

В этом же вагоне происходили встречи товарища Сталина с руководителями Первой Конной армии — прославленными пролетарскими полководцами товарищами Ворошиловым и Буденным.

В течение целого дня, склонившись над картами, сводками, донесениями, тщательно взвешивая все условия и данные предстоящей борьбы — численность противника, силы Первой Конной армии, вооружение, резервы, — вырабатывался план прорыва польского фронта.

За окнами вагона наступала ночь, зажигались огни станций, проходили мимо эшелоны с орудиями, броневиками, снарядами, фуражом — эшелоны, организованные товарищем Сталиным для снабжения Конной армии. В вагоне горели керосиновые лампы, доносился непрерывный стук телеграфных аппаратов, клубился синеватыми облаками густой табачный дым. Сталин разъяснял товарищам смысл похода панской Польши, объяснял обстановку, излагал стратегический план прорыва фронта и рейда по тылам белополяков. Во время боевых действий Конной армии, во время ее рейда в тылу польских армий — всегда и неустанно товарищ Сталин указывал путь, определял задачи, воодушевлял бойцов и командиров Конной армии на подвиги и победы.

В ряде сцен фильма будет передан образ товарища Сталина как стратега, замечательного полководца и мудрого руководителя вооруженной борьбы молодой советской страны против интервентов.

Мы думаем, что если каждое произведение должно обладать познавательным значением, то это в особенности относится к таким произведениям, в которых воплощены образы наших великих вождей. Мы с любовью и радостью познаем из различных источников те или иные новые данные, черты характера, детали поведения, знакомящие нас все больше и глубже с деятельностью люби-

мых и дорогих нам вождей. Чем замечательнее человек, чем выше его величие, тем острее все данные, которые мы можем почерпнуть из произведения о его жизни и деятельности. Поэтому так жадно читаются те материалы и документы, литературные источники и мемуары, в которых люди, имевшие счастье видеть и общаться с вождем, делятся своими воспоминаниями. В них иногда — на маленькой детали, в одном слове или движении — с особой силой познаешь и ощущаешь все величие, человечность, отеческую заботу о народе и о его судьбах, все обаяние и мудрость нашего великого Сталина.

Мы стремимся к тому, чтобы трактовка образа товарища Сталина в нашем фильме несла в себе эти живые, жизненные познавательные качества.

Зритель должен видеть вождя и таким, каким его знает весь народ по историческим выступлениям на съездах, на трибуне мавзолея Красной площади, на встречах с избранниками народа в залах Кремля, и таким, каким знают его боевые соратники, лучшие люди нашей страны, которым выпало великое счастье непосредственного общения с величайшим человеком нашей эпохи...

...Сталин вышел из вагона на платформу небольшой железнодорожной станции. Он увидел скопившиеся на площади сотни крестьянских подвод, измученных, страдающих людей: это украинские крестьяне, не покорившиеся польским интервентам, захватившим их села, бросили свои земли и, наспех собрав скарб, подвергаясь преследованиям и зверствам, под угрозой жестокой, беспощадной расправы пробились на советскую территорию. Народ окружил Сталина. Женщины, старики, хлопцы наперебой рассказывали вождю о своем горе, делились с ним своими надеждами, мыслями, говорили о страданиях и бедствиях, которые принесли им зверства польских оккупантов. У товарища Сталина нашлось для каждого теплое слово, совет. Он проявил глубокое участие к судьбе лишившихся крова людей, он позаботился о их нуждах, он поделился последними остатками табака из своего кисета. И после того, как закончилась долгая и задушевная беседа вождя с народом, на площади послышались песни, смех. Народ ободрился. Крестьяне посылали в Конармию своих сыновей, чтобы дать достойный ответ врагу, вторгшемуся в их землю.

Эта сцена, в которой впервые в киноискусстве образ вождя дается во встрече с народом, с украинским крестьянством, — для нас особо значительна и особо существенна в смысле общей трактовки самого дорогого для нас в фильме образа.

Образ вождя в нашем фильме должен раскрыться в определенном эмоциональном аспекте и не только в сюжетном и общем тематическом решении произведения, но и в целой серии концентрированных образных композиций на определенные темы, рисующие характерные моменты работы и жизни вождя: Сталин мыслит, Сталин работает, Сталин у прямого провода и т. д.

Мы хотим, чтобы всякий раз, когда в фильме будет показываться и действовать образ Сталина, зритель испытывал бы те чувства, которые испытывает в жизни каждый советский человек, видя перед собой дорогого и близкого Иосифа Виссарионовича Сталина.

Те торжественные минуты взволнованного молчания, вслед за которым гремят восторженные возгласы приветствий,—минуты, которые бывают у тысяч людей, видевших товарища Сталина, — должны пережить и перечувствовать наши зрители в залах кинотеатров.

Нам думается, что появление в фильме таких образов, как образы великих вождей Октябрьской революции не может происходить буднично, обыкновенно, так же как появляются все другие персонажи. И когда, например, в нашей картине на станцию прибывает поезд Реввоенсовета, в котором приехал на фронт товарищ Сталин, то за простотой, жизненностью и достоверностью этого факта должен ощущаться глубочайший смысл, вся патетичность и историческая значимость этого события.

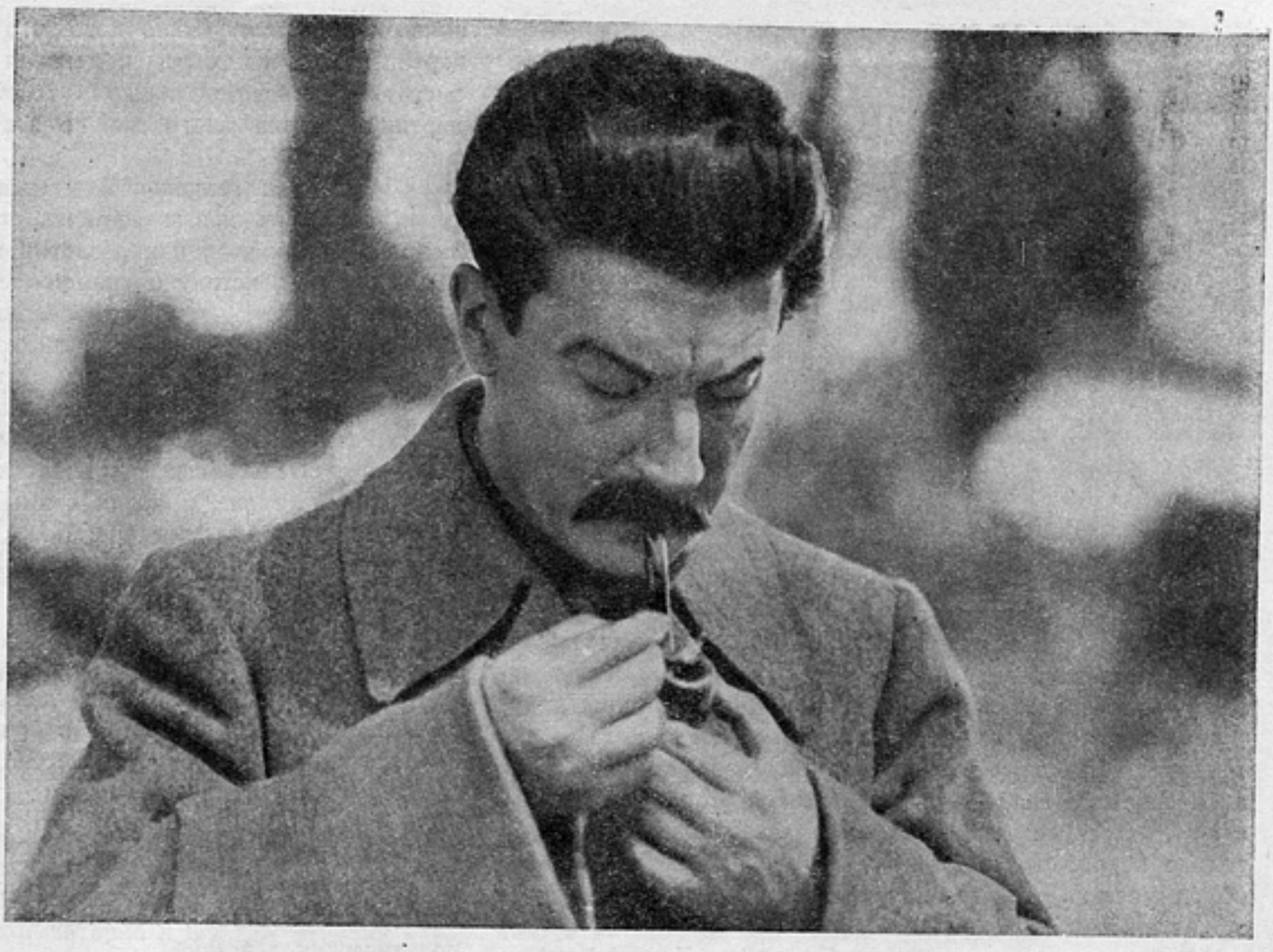
Сознавая всю глубину взятой на себя ответственности в работе над воплощением образа вождя, мы пользуемся всеми доступными нам материалами: рассказами и воспоминаниями очевидцев, литературой, произведениями живописи и скульптуры, богатыми материалами народного творчества.

Отображение в искусстве образа вождя — слишком огромная задача, неисчерпаемый стимул для творчества. Помыслы лучших художников современности и будущего, их искусство и мастерство, многие годы творчества будут посвящены решению этой задачи.

Советская кинематография всегда будет считать для себя почетным и первостепенным делом — воплощение образа вождя средствами киноискусства и показ его многомиллионным массам трудящихся зрителей.

Весь наш коллектив воодушевлен одним желанием — отдать все силы, применить все свои способности и знания для того, чтобы достойно решить почетную и волнующую задачу — воссоздать на экране образ гения человечества—Иосифа Виссарионовича Сталина, шестидесятилетие которого в эти дни торжественно и любовно отмечает вся великая Страна социализма.

И вместе со всей страной, вместе с 183-миллионным многонациональным народом мы желаем в эти дни любимому учителю и другу советских киноработников долгих, долгих лет жизни на благо трудящимся всего мира.



Кадр из фильма
«ПЕРВАЯ КОННАЯ»
Сценарий Вс. Вишневского. Постановка Е. Дзигана. Мосфильм. На фото: арт. С. Гольдштаб в роли И. В. Сталина.

Кадр из фильма
«ПЕРВАЯ КОННАЯ»
Сценарий Вс. Вишневского. Постановка Е. Дзигана. Мосфильм. На фото: арт. С. Гольдштаб в роли И. В. Сталина

Нас вдохновляло учение Сталина

М. Блейман

М. Большинцов

Ф. Эрмлер

Смерть Кирова, трагический конец этой замечательной жизни поставила перед нашим искусством высокую задачу — сохранить в памяти современников, в памяти будущих поколений образ любимца партии и народа, образ великого большевика. Для нас, переживших вместе со всем советским народом трагические и скорбные декабрьские дни 1934 года, выполнение этой задачи стало не только потребностью — оно стало для нас творческой необходимостью. Так возник замысел Великого гражданина.

Работая над материалами биографии Кирова, изучая этапы этой замечательной жизни, мы начали понимать, что история этого человека неотделима от истории большевистской партии, что история этой жизни немыслима вне истории борьбы за социализм.

Нам было ясно и то, что воспроизведение внешнего образа человека, воспроизведение внешних обстоятельств его биографии никогда не бывает искусством.

Задачей искусства является раскрытие внутреннего мира человека, его мыслей и побуждений, раскрытие его значения, места в истории — так, чтобы его жизнь стала выражением эпохи, стала темой искусства. Мы видели свою задачу в том, чтобы показать жизнь человека как жизнь партии, мысли человека как мысли партии. Картина о Кирове стала для нас картиной о кировском отношении к людям, о кировском мироощущении, о кировской борьбе. Картина о Кирове стала для нас картиной о большевике.

Работа над образом большевика — но ведь так можно определить почти все содержание советского искусства. Нам кажется, что причиной ряда неудач или неполных удач многих произведений (как наших собственных, так и наших товарищей) является то, что одна из самых существенных сторон большевизма еще не имела своего места в нашем искусстве. Это область теории. Мы все изображали большевиков, беря как данность, как заранее определенное, принципы борьбы большевистской партии.

Мы показывали борьбу за социализм на полях войны, на площадках новостроек, на колхозных полях, не задумываясь о руководящих принципах этой борьбы.

Работая над документами истории партии, собирая материалы для нашей работы над Великим гражданином, мы поняли эту нашу ошибку, поняли, что до сих пор воспринимали историю партии внешне.

Мы увидели как революционная теория стала содержанием практической работы революции, поняли, что если не сумеем осуществить в образе, над которым работаем, сталинский тезис о связи теории с практикой, у нас ровно ничего не выйдет. Стало ясно, что содержанием нашей картины должна быть подлинная борьба партии за чистоту ленинско-сталинской теории, борьба, которой партия отдавала много сил во все периоды своей истории.

«Ленин, как гениальный ученик Энгельса и Маркса, сумел подметить новые возможности пролетарской революции в новых условиях развития капитализма и открыл, таким образом, истину о возможности победы социализма в одной стране», — говорил товарищ Сталин в заключительном слове на XV партийной конференции ВКП(б).

Этот тезис ленинизма был одним из основных положений в борьбе партии с меньшевиками, троцкистами, бухаринцами, зиновьевцами, которые, начав с теоретических «доказательств» невозможности построения социализма в нашей стране, кончили прямым вредительством, диверсиями, шпионажем, террором.

Гениальное развитие Сталиным этого ленинского тезиса определило хозяйственное и политическое развитие советского государства.

«Мы не можем двигаться вперед, не зная, куда нужно двигаться, не зная цели движения. Мы не можем строить без перспектив, без уверенности, что, начав строить социалистическое хозяйство, можем его построить» (доклад товарища Сталина на XV партконференции ВКП(б).

Мы сконцентрировали действие нашей картины вокруг исторической борьбы за этот тезис Ленина и Сталина и стремились показать, как теория становится системой практических действий.

В первой серии нашей картины мы показывали, как в партии и в рабочем классе, осуществляющих строительство социализма, укрепляются воля и решимость и как люди, которые вначале как будто только «теоретически» боролись против тезисов ленинизма, пришли к прямой борьбе против партии, советского государства, народа.

Несколько иные задачи встали перед второй серией Великого гражданина.

Мы живем в социалистическом обществе. Гениальность ленинского и сталинского тезисов, возможность их осуществления доказана и проверена историей. Возник новый этап социалистического строительства, и на этом этапе изменились форма и содержание борьбы партии.

Вопросы партийной чистоты, партийной морали, вопросы самокритики как основного принципа этой морали товарищ Сталин ставит перед партией не один раз.

«Разве не ясно, что мы перестанем быть пролетарскими революционерами, и мы наверняка погибнем, ежели не вытравим из своей среды эту обывательщину, эту семейность в решении важнейших вопросов нашего строительства? Разве не ясно, что, отказываясь от честной и прямой самокритики, отказываясь от честного и открытого исправления своих ошибок, мы закрываем себе дорогу для продвижения вперед» (доклад товарища Сталина на XV партийном съезде).

В этих словах — ключ к понятию новой, большевистской морали, к пониманию того, что самокритика не только острый инструмент общественного исправления недостатков работы, но и основной моральный принцип поведения советского человека. В этих словах товарища Сталина мы нашли тему второй серии Великого гражданина, картины, рассказывающей о моральном и политическом росте людей Страны социализма и об окончательном разложении и гибели контрреволюционных троцкистских группировок.

Есть художники, которые при работе над исторической темой как бы исходят из предположения, что

изображаемая ими историческая действительность неизвестна читателю или зрителю. Они предполагают сенсацию. Они излагают исторические события так, как будто они их сочинили сами, или во всяком случае первые рассказывают о них.

В основу сюжета второй серии Великого гражданина положены факты о борьбе партии большевиков с врагами народа, с контрреволюционным отребьем бывших оппозиций.

Мы могли бы пойти путем авторов сенсационных романов или пьес, посвященных этой теме, и сосредоточить интерес и внимание зрителя на перипетиях борьбы, как бы предполагая, что конечный результат этой борьбы зрителю неизвестен. Но против этой игры на зрительских нервах, против этой эксплоатации драматических элементов возмутились наши чувства и сознание советских художников. Мы поставили перед собой другую задачу — показать, как рост советского государства, рост наших людей, рост их сознания и силы предполагает историческую обреченность разгромленных партией остатков эксплоататорских классов. Мы хотели показать закономерность их гибели. И пусть больно кусает издыхающий хищник — все-таки он умирает.

Такой подход поставил перед нами творческую задачу углубленой психологической характеристики наших героев, детального раскрытия их внутреннего мира. Нам предстояло перевести политические формулы на язык психологии, дать их психологический подтекст, дать некий психологический комментарий к фактам истории партии. Нам нужно было перенести центр тяжести с поступков персонажей на их мысли, на процессы возникновения и развития идей. Мы поставили перед собой задачу — показать в кино не только умного, но и размышляющего героя, человека, не только совершающего умные поступки, но и размышляющего о том, как их сделать.

Такой человек — герой нашей картины Петр Шахов. В этом образе мы хотели сконцентрировать кировские черты — черты пламенного благородства характера, беззаветной преданности партийному делу, острый ум, сильную волю и то сочетание беспощадной честности и искренней любви к людям, которое было характерно для Кирова. В этом образе мы хотели показать подлинную большевистскую целеустремленность, ту целеустремленность, высоким примером которой был для нас Киров.

В образе Шахова мы стремились освободиться от традиционного понимания драматургического героя, который, совершая какое-то количество общественных поступков, волей автора делается близким зрителю благодаря своей так называемой «личной жизни». Мы стремились преодолеть обычное для искусства несовпадение и несоответствие личной и политической жизни героя.

Изучение биографии Кирова привело нас к пониманию того, что у подобных людей — борцов и руководителей партии большевиков, — политические страсти и есть личные страсти. Политика, борьба—это личное дело героя, основное содержание, а не внешнее выражение его жизни. Наш герой не только делает общественное дело, он думает о нем, он о нем говорит, а если он страдает, то страдает потому, что не может решить вопрос политический: вопрос этот для него—вопрос личный.

Некоторые наши товарищи упрекали нас за то, что в характере Шахова нет сложности, упрекали нас за слишком прямую постановку политической темы. Сложности, понятой как противоречивость характера, как противоречие склонностей и возможностей, стремлений и осуществлений в характере Шахова, действительно, нет. Даже больше — их и быть не может в этом характере, потому что не может быть никаких противоречий в психологии человека, целиком преданного одной идее, имеющего возможности, силу и волю эту идею осуществить. И это принципиальный вопрос — большевику, человеку нового общества, чуждо самое понятие «разорванного сознания», из которого почти всегда исходит так называемый «сложный характер».

В характере Шахова, в характерах Каца, Колесниковой, Дубка — героев нашей картины — есть сложность, но эта сложность совсем другого качества и типа, сложность, лишенная и тени мучительства и интеллигентской рефлексии.

Сложная внутренняя жизнь, сложные драматические ситуации, в которые мы иногда ставим наших героев, возникают в Великом гражданине на основе попытки (удачной или неудачной—судить не нам) понять типические и вместе с тем новые отношения, возникающие в нашей действительности.

Мы старались не иллюстрировать нашу действительность, мы старались ее понять, понять на основе изучения произведений Сталина. Мы старались проследить ход его мыслей, рождение его выводов и прогнозов.

И возникновение тех или иных тем, людей, тех или иных отношений в нашей картине почти всегда не случайно. Это попытка воспроизвести, хотя бы частично, хотя бы неполно, сложность и многообразие действительности.

Вот как, например, возникла в картине Надя Колесникова — героиня «Великого гражданина».

Сталин говорил, что нам необходимо «добиться того, чтобы у рабочего класса СССР была своя собственная производственно-техническая интеллигенция» («Вопросы ленинизма», изд. 11-ое, стр. 342).

Товарищ Сталин неоднократно фиксировал внимание партии на этом вопросе, пока не смог констатировать, что эта интеллигенция у нас есть. И мы поняли, что образ эпохи, который мы пытаемся создать, будет не полон, если Шахов не будет окружен новыми людьми—людьми стахановской формации.

«Что это за люди?.. люди культурные и технически подкованные, дающие образцы точности и аккуратности в работе... научившиеся считать время не только минутами, но и секундами... Они свободны от консерватизма и застойности некоторых инженеров, техников и хозяйственников, они идут смело вперед, ломая устаревшие технические нормы и создавая новые, более высокие»,— так говорил товарищ Сталин на первом Всесоюзном совещании стахановцев в Кремле. Такими мы хотели увидеть эту группу наших героев.

Исчерпывающую точность сталинской характеристики мы перенесли в картину. И вышло так, что, например, речь Шахова на слете ударников в картине не только в какой-то степени повторяет мысли сталинской речи, но даже и самое построение ее и некоторые ее лексические особенности.

Смысл столкновений наших героев, их психологические характеристики, — все это возникало из изучения сталинских речей и докладов.

Сталин на XV съезде говорит: «Всегда у нас что-либо отмирает в жизни. Но то, что отмирает, не хочет умирать просто, а борется за свое существование...

Всегда у нас рождается что-либо новое в жизни. Но то, что рождается, рождается не просто, а пищит, кричит, отстаивая свое право на существование». Из этой цитаты мы усмотрели драматизм столкновения двух героев нашей картины — Нади Колесниковой и Дубка, характеристику которого тоже мы нашли у Сталина.

«Один тип работников это люди с известными заслугами в прошлом, люди, ставшие вельможами, люди, которые считают, что партийные и советские законы писаны не для них, а для дураков».

Вот корни этой психологии. «...этот недостаток, в желании ряда наших товарищей плыть по течению, плавно и спокойно, без перспектив, без заглядывания в будущее...»

Сталин резко и прямо говорит что «... они превращаются в заурядных обывателей».

Путь Дубка — путь к перерождению, о котором говорит Сталин. Если бы не Шахов, если бы не большевистская закваска, если бы не самокритика, — решимость не только во-время осознать, не только признать, но и исправить свои ошибки, так как этого требует партия, Дубок бы погиб. Его использовали бы враги, как они в других случаях использовали размагниченность, мягкотелость, демобилизованность ряда работников. На обволакивании Дубка они строят свои расчеты, они развивают целые теории обволакивания, использования человеческих страстей и недостатков.

Мы уже говорили о своем желании, характеризуя вражескую группу наших персонажей, прежде всего показать их внутреннюю обреченность—обреченность авантюристов, лишенных всякой реальной опоры в советской действительности.

Если в 1929 году они еще могли искать опоры в кулаке, как в этом пришлось сознаться Бухарину на процессе право-троцкистского блока, то в годы победы колхозного строя и расцвета социалистической промышленности им оставалось только одно — становиться в очередь в коридорах иностранных разведок с предложением своих услуг.

Путь этих людей был предсказан еще в 1926 году товарищем Сталиным, когда он цитировал одну из белогвардейских газет, где было сказано, что «самый страшный враг для советской власти теперь есть тот, который подползает к ней незаметно... Именно эту роль... играет советская оппозиция».

«Вот за что хвалят нашу оппозицию социал-демократы и кадеты, — сказал товарищ Сталин. — Случайно ли это? Нет, не случайно». («Еще раз о социал-демократическом уклоне в нашей партии»).

Путь этих людей был предсказан Кировым, бросившим им страшную по своей прозорливости фразу: «Вы же стрелять в нас будете».

Нашей задачей было психологически правдиво показать этот путь, показать врага не только в его политической, но и психологической сущности — раскрыть двурушничество, ставшее его политическим принципом, раскрыть авантюризм и предательскую его сущность.

В какие формы, в какие характеры это облечь? Как проникнуть в психологию врага, как понять ход его мыслей?

И тут нам помог товарищ Сталин.

Товарищем Сталиным точно определена психология этого политического отребья.

Беспощадное политическое разоблачение этих людей, раскрытие и обнаружение их подлинных политических замыслов, которое было сделано Сталиным, помогло нам уяснить себе их психологию.

Морально разложенные, продававшие свои мозги и руки любой иностранной разведке, «вожди» контрреволюции вели двойную жизнь. Вся их биография — цепь притворства, попыток извернуться, солгать, обмануть. Эти люди никогда не чувствовали себя самими собой, они или становились для храбрости в горделивую позу или впадали в истерическое уныние. Такова была их политическая природа и психологическая суть. Враг был умен, хитер и изворотлив, но враг был обречен и внутренне опустошен. Так выглядят Боровский и Карташов в нашей картине.

Работа над Великим гражданином отняла у нас почти четыре года. Она научила нас о многом по-новому думать, научила нас многое по-новому понимать.

Мы честно сознаемся, что мы чувствуем себя выросшими, в процессе этой работы. И не только мы: композитор Шостакович, актеры — Боголюбов, Берсенев, Жаков, Зражевский, Толубеев, Федорова, Пославский, Семенов, Альтус, операторы Кальцатый и Дмитриев, художник Мейнкин. Руководящие работники коллектива Менакер и Анцелович вместе с нами работали над материалами по истории партии, вместе с нами искали характеры людей и образ эпохи.

Картина делалась трудно, картина делалась в спорах о трактовке ролей, о принципах работы.

Мы знаем, что величественная тема истории партии, к которой только подступает наше искусство, достойна воплощения во много раз более высокого, что образ Кирова будет выражен полнее, точнее и правдивее, чем это сделали мы.

Мы знаем, что не сделали и десятой доли того, что должны были сделать, несмотря на то, что с нами работали превосходные актеры, наши замыслы выполняли прекрасные операторы, нашу работу отлично организовывали директоры.

Мы знаем и то, что нам не удалось осуществить в полной мере не только возможностей, которые нам предоставила эпоха, но и своих собственных замыслов, но нам дорога эта наша работа, потому что, надеемся, она научила нас серьезно, ответственно, подходить к изображению действительности.

В решающий момент своей жизни...

Они стремятся к новой, осмысленной жизни, находят ее на путях к колхозному строю, встречают в борьбе за него множество препятствий.

На Александру Соколову, беднячку, бывшую «горькую побируху» (Член правительства), рвущуюся к колхозу, наступает вся старая деревня, все темное и злобное, что осталось в мелкособственнической крестьянской психологии: деревенский «авторитет»-агроном, циник и полузнайка, собственный муж, собственная мать...

С громадным трудом борется с кулачьем казачьей станицы питерский рабочий-двадцатипятитысячник Давыдов (Поднятая целина), которого партия послала в станицу Гремячий лог — помогать коллективизации, проводить переустройство казачьего землепользования на новых социалистических началах.

Очень сложным и трудным путем приходит к колхозному строю «мастер земли» крестьянин-середняк Никита Гурьянов (В поисках радости) — в поисках несуществующей страны счастья «Муравии» осознавший колхозный строй как единственный путь, который приводит крестьянство к зажиточности, счастью, полноценной и радостной жизни.

И в самые напряженные, самые решающие моменты своей жизни и борьбы герои всех трех фильмов устремляют свои взоры к тому, кто вдохновляет и осмысливает всю их борьбу,—к вождю народа, организатору социалистического переустройства деревни— к товарищу Сталину.

Вот Александра Соколова, которая после всего испытанного и пережитого; передуманного и перечувствованного, стала старше, сильнее, цельней. Колхоз под ее руководством уже организован, но в нем еще идет классовая борьба, темные силы деревни еще пытаются сопротивляться.

«ЧЛЕН ПРАВИТЕЛЬСТВА»

Сценарий К. Виноградской. Режиссеры И. Хейфиц и А. Зархи. Оператор А. Гинцбург. Ленфильм. На фото справа: Александра Соколова (засл. арт. респ. В. Марецкая)

«ПОДНЯТАЯ ЦЕЛИНА»
Сценарий М. Шолохова и С. Ермолинского. Режиссер Ю. Райзман. Оператор Л. Косматов. Мосфильм. На фото: эпизод чтения статьи товарища Сталина «Головокружение от успехов»

И когда Петя, один из молодых колхозников, которого Александра отправляет учиться в Москву, покидает свое родное село, председательница колхоза на прощанье рассказывает ему о Сталине.

Когда Давыдов, которого яростно травит вся кулацкая часть деревни, против которого выступают белогвардейцы-контрреволюционеры, Давыдов, против которого вся эта нечисть пытается восстановить даже райком партии, когда Давыдов оказывается в крайне тяжелом, опасном положении,—к нему приходит неожиданное спасение.

В станице появляется мартовский номер «Правды» со статьей товарища Сталина «Головокружение от успехов». Вождь народа указывает в ней дальнейший путь развития и победы величайшего процесса из всех, происходивших в нашей стране после Великой Октябрьской социалистической революции.

Окончательно уверившись в колхозном строе как единственно правильном пути, ведущем крестьянство к новой счастливой жизни, Никита Гурьянов, директор МТС Кирилл Ждаркин, председатель колхоза Захар Катаев и другие обращаются с письмом к товарищу Сталину. Они говорят о необходимости прорыть канал, чтобы превратить засушливый поволжский район в цветущий плодородный край.

В самые напряженные, самые ответственные часы своей жизни и деятельности, своей борьбы и сомнений организаторы и застрельщики колхозного движения, запечатленные нашим киноискусством,—председатель колхоза Александра Соколова, рабочий-двадцатипятитысячник Давыдов, «мастер земли» середняк Никита Гурьянов обращаются с призывом к отцу и учителю—мудрому Сталину. И в этом обращении взволнованных сердец герои фильмов обретают новый смысл, содержание и радость своей работы, своего существования.

О простых людях

И. Крути

«Конец».

Было немного грустно расстаться с новыми друзьями, которые так легко и просто вошли в нашу жизнь. Мы, действительно, успели полюбить этих простых людей, как будто давным-давно их знаем и они были вместе с нами в часы наших невзгод и в дни большого нашего счастья. В самом деле, разве воля к победе Степана Лаутина и нас не вдохновляла в минуты трудности? Разве мужественная ласка комбрига Худякова и нас не согревала в часы сомнений? И разве не всегда гордились мы нашими девушками-героинями, как родными сестрами? Но сегодня мы узнали их еще ближе. Сегодня они раскрылись перед нами как-то по-новому — в том своем индивидуальном и неповторимом, что нерушимо сближает людей надолго.

Зажегся свет. Наперекор всем литературным традициям, взволновавшие нас «тени» не «растаяли» и не «улетучились» — живые, конкретные, улыбающиеся и благодарные сидели они тут же рядом с нами и вокруг нас — герои, орденоносцы, доблестные люди искусства великого труда и великого труда в искусстве. Они только что — на экране в картине Учитель — видели самих себя, и сверкающая в их глазах радость говорила о том, что они не только узнали себя в новой работе Сергея Герасимова, но узнали из нее еще и какую-то о себе правду.

Правда в искусстве. Как она рождается? Какими таинственными путями приходит к ней художник? Сергей Герасимов написал сценарий о советском учителе. Сценарий был не только одобрен, но и премирован. В этом сценарии была показана борьба учителя за самоутверждение, его борьба за школу, борьба за человека. В этом сценарии жили колхозные люди различных категорий, свойств и качеств. В этом сценарии колхозное счастье говорило о себе замечательными людьми, их чудесными делами и чувствами, радостью их побед и достижений.

«УЧИТЕЛЬ»

Автор-режиссер С. Герасимов. Оператор В. Яковлев. Ленфильм. На фото: арт. Л. Шабалина в роли Марии, арт. П. Волков в роли отца и засл. арт. респ. Б. Чирков в роли Степана Лаутина

«УЧИТЕЛЬ»
Автор-режиссер С. Герасимов. Оператор В. Яковлев. Ленфильм. На фото: арт. В. Телегина в роли Прасковьи и засл. арт. респ. Б. Чирков в роли Степана

Только мелкая зависть оставалась на долю тех, кто отстал и кто в свое время не сумел разгадать в «малом» подлинно великое. Все в этом сценарии могло стать предметом искусства. Однако не стало.

Почему режиссер Сергей Герасимов настойчиво, упорно и строго спорил с сценаристом Сергеем Герасимовым и почему режиссер отказался в конце концов следовать за сценаристом? Не потому ли, что подлинное искусство это еще и самоограничение? И не потому ли, что подлинное искусство — всегда прозрачно-просто и оно не терпит никаких закоулков? Будь картина поставлена в точности по сценарию, зритель узнал бы о Степане Лаутине, Марии, Груне и других персонажах много частностей. Он узнал бы о них, пожалуй, все — вплоть до подробностей брачной ночи Марии. И поэтому не узнал бы ничего. Зрителю детально была бы поведана биография еще одного знатного человека — на этот раз учителя. Зритель любовался бы многоэтажной московской гостиницей, присутствовал бы при размолвке Степана с невестой Катей, он пожалел бы Петьку Сорокина, удивлялся бы непонятному поведению Груни, негодовал бы по поводу неразумности комсомольского секретаря в колхозе, опять узрел бы ту же гостиницу и еще — памятник Минину и Пожарскому, Спасские ворота и Степана, идущего по Красной площади. Возможно, что это были бы великолепные кадры. И еще более возможно, что это изобилие фактов и сведений, это множество блистательных кадров и помешали бы нам узнать правду об этих людях. Режиссер Герасимов умерил писательскую фантазию сценариста Герасимова, отказался от всех литературных реминисценций, которых так много в сценарии, и этим достиг, по крайней мере, двух вещей.

Режиссер устремил весь свой темперамент художника, во-первых, на то, чтобы взять из сценария в картину только то, что способно и в силах раскрыть о с о б о е в характере каждого персонажа. Он отбирал, отсекал, сжимал этот материал до той степени упругости, пока он приобрел достаточную взрывчатую силу. Всякое драматургическое произведение, в том числе, конечно, и сценарий, только тогда правдиво, сильно и поэтично, только тогда — искусство, когда его герои говорят то, чего они не могут не сказать, и делают то, чего они не могут не делать. Об этом не думал сценарист, и это как раз очень заботило режиссера. По этому он был безжалостен к сценарию. Поэтому он достиг того, что освободил картину от многого лишнего и случайного. В самоограничении нашел Сергей Герасимов путь к тому, чтобы вскрыть самое важное в характерах своих героев и создать живые и конкретные образы советских людей.

Режиссер, во-вторых, раскрепостил фантазию зрителя. В сценарии все известно. Зрителю здесь нечего делать. Он подавлен подробностями, не оставляющими места ни для чувств, ни для размышлений. В картине же многое недоговорено. Перед героями не опущен никакой шлагбаум — их путь свободен. Пусть зритель дофантазирует их судьбу. Она, разумеется, известна — героев ждет всемерное и всестороннее счастье. Но путь к нему извилист, сложен, многообразен. Пусть же каждый зритель по-своему видит этот путь. И тогда герои картины еще долго будут жить в его сознании и не раз еще они будут определять собственные его жизненные пути-дороги. Ведь сила искусства еще и в том, что его создания живут с нами и надолго становятся нашими постоянными, верными спутниками.

В картине волнует многое.

Картина смело и сильно говорит о любви наших людей. Это много. Но это не все.

Есть еще в самом художестве картины новое, принципиально важное, что сообщает ей ту скрытую страстность, которая определяет силу ее воздействия на зрителя.

Степан Лаутин приехал в родное село с намерением создать здесь школу. Правда, отец недоволен «карьерой» сына. Правда, трудна и горестна любовь Степана и Груни. Но своей цели Степан достигает легко и просто. Районные организации много ему помогают. Колхоз богат и щедр. Люди колхоза охотно трудятся для будущей школы. Степан становится ее директором. Бывает ли так в нашей жизни? Конечно. Надо об этом рассказать с экрана? Безусловно. Но представьте себе, что содержание картины, всей возникающей здесь жизни, ограничено только этими рамками—Степан, отец, Груня, Мария, школа. Как бы талантливо ни была сделана такая работа, заключенная в ней мысль сплалась бы очень низко, и все показанные в ней перипетии стали бы не больше, чем искусным рассказом о том, как некий учитель построил школу. Но такого упрощения темы, как мы знаем, не произошло, и о том почему этого не случилось, и надо говорить как о самом драгоценном в искусстве этой картины.

Мало любить настоящее нашей страны. Надо еще ненавидеть все, что было в ней в прошлом отвратительного, чтобы любовь эта стала мужественной и героической. Учитель в первый раз пришел в школу. Он ищет путей к сердцам своих учеников и раньше, чем приступить к учебным делам, читает детям рассказ Чехова «Ванька». В сценарии говорится о том, что «горестное, трогательное и страшное содержание рассказа с первых же слов приковало внимание слушающих», а сам учитель, читая, волновался. В картине этот эпизод намного значительнее. Степан читает Чехова не только школьникам, но и нам, зрителям. В чтении Чиркова не одно только «горестное, трогательное и страшное». Чирков суров и гневен. У него расширенные зрачки — она ожила перед ним во всей ее конкретности, эта проклятая жизнь. У него чуть-чуть влажнеют глаза — но это не слезы излишней чувствительности. У него слегка дрожат губы — но это не гримаса жалостливого страдания. У него ушла куда-то вверх правая бровь — но это не сентиментальная нервозность. Чирков сурово лиричен, и его гнев по поводу жизни, в которой страдают и гибнут все Ваньки мира, активен и мужественно целеустремлен. Напрасно плачет Петька Сорокин. Он лишний и ненужный в этих кадрах. Его плач способен разве только снизить смысл и значение происходящего. «Вот почему я здесь, — понимаем мы учителя, — я не хочу, чтобы где-либо на земле были еще возможны чеховские Ваньки. Я буду до конца бороться против того мира, где безвинно страдают дети. Я ненавижу этот мир и в этой ненависти черпаю любовь к вам и вдохновение для труда для вас, счастливых». Это сказал своим чтением Чирков-Степан его школьникам. Это он сказал мне, зрителю. И когда мы — школьники и зрители — слушали из уст Чиркова рассказ Чехова, мы возненавидели мерзость прошлого и еще крепче полюбили настоящее, его людей, самого Степана и его замечательную работу. И тут же перед нами — нешкольниками — возник новый Чехов. Не грустящий. Не тихий. Не сумеречный. Не жалостливый. А протестующий. Зовущий. Немирящийся. Чехов, проклинающий мир бессмысленных и напрасных страданий.

Так чтение «Ваньки» приобрело в фильме триединое значение. Оно возникает как непосредственное занятие учителя и поэтому целиком оправдано «предлагаемыми обстоятельствами». Оно, во-вторых, бросает на картину мощный луч света, обнаруживающий контраст настоящего с прошлым, и поэтому, значит, художественно глубоко осмысленно. Оно, в-третьих, возвращает нам Чехова не как далекого классика, а как активного современника. Чужеродная, якобы, киноискусству литература обрела здесь новое качество и новые функции. Чеховский рассказ дал картине истори-

---

«УЧИТЕЛЬ»

Автор-режиссер С. Герасимов. Оператор В. Яковлев. Ленфильм. На фото: арт. Л. Шебалина в роли Марии и арт. Т. Макарова в роли Аграфены

ческую перспективу и этим расширил ее содержание и ее идею.

И еще.

Груня сдает выпускной экзамен по истории. Она рассказывает о крестьянской войне в Германии. Тысячу раз прав чудаковатый председатель колхоза Иван Лаутин, когда он, взволнованный повестью о судьбе германских крестьян, видит в их доле то, что ожидало и русских крестьян если бы русский пролетариат и его партия не руководили революцией и не повели крестьянство по большевистскому пути. На экзаменах так, как это показано в фильме, вероятно, нигде не бывает. Вероятно так, как Иван Лаутин, ни один председатель колхоза в школе себя не ведет. Так волнующе, так кровно заинтересованно, как это делает Макарова-Груня, редко отвечают ученицы на экзамене. Но что с того? Мы знаем какую «роль» сыграл некогда в отношениях учителя и ученицы — Степана и Груни — томик Энгельса. Мы понимаем, что рассказ Груни пронизан ее личными, большими, сложными интимными чувствами, — ведь ее экзаменует Степан! И при всем том нам ясно, что ответ-рассказ — это напоминание: вот, мол, в какой борьбе рождается крестьянское счастье, и этот колхоз, и его люди, и его право на школу, и его право на то, чтобы учитель стал народным депутатом. Так С. Герасимов вновь сложным органическим и целиком оправданным ходом расширяет смысл происходящего в картине. Чехов и Энгельс — это своего рода «подтекст», который раздвигает рамки сюжета, выводит картину за пределы заключенных в ней событий, помогает нам познать, почему стало возможно в жизни то, что происходит. Кто посмеет отрицать, что сам прием, найденный С. Герасимовым, и художественные средства, которыми он выражен, не новы, не оригинальны, не принципиальны? И насколько все это важнее всех возможных похвал и порицаний по поводу той или иной частной удачи или неудачи картины!..

Будут говорить о сером и вялом начале картины—о равнодушных кадрах, в которых показан приезд Степана в родные места, о березках, неизбежных во многих фильмах, о штампованном беге сельских мальчишек, о неудавшейся улыбке по поводу патефонных пластинок. Это будет, пожалуй, верно. Попробуют выражать сожаление по поводу того, что в картине нет ни одной «острой» кинематографической находки. Это будет попросту неуместно. Будут восхищаться фламандскими кадрами купанья Груни, и это, конечно, будет справедливо. Но все это ни к чему, ибо и хорошие и плохие частности не решают дела, не определяют главного. А главное направлено на то, чтобы раскрыть внутренний мир людей, показать, чем и как они духовно живут. Как в театре, так и в кино нет и не может быть нехарактерных ролей. В кино еще труднее, чем в театре «обмануть» наклеенной бородой, необычной ужимкой, физическим недостатком, короче — внешней характерностью. Станиславский утверждал, что «все актеры должны быть характерными, конечно, не в смысле внешней, а внутренней характерности». «Это не значит, — разъяснял великий открыватель тайн актерского искусства, — что он (актер) должен терять свою индивидуальность и свою обаятельность; это значит другое, — что он в каждой роли должен найти и свое обаяние, и свою индивидуальность и, несмотря на это, быть в каждой роли другим». Мне кажется, что в работе с актерами Сергей Герасимов твердо усвоил эту истину. Он помог основным участникам картины найти и раскрыть свое обаяние и свою индивидуальность в особом складе душевного мира каждого персонажа. Поэтому богаче и ярче стали сами образы и они зажили глубокой, теплой, подлинной жизнью. Поэтому и само актерское творчество стало органичным, искренним и до конца убеждающим. И как раз поэтому в картине нет ничего от театра — актерское исполнение лаконично, собрано, я бы сказал, внутренне упруго. Режиссер и актер сосредоточены на том, чтобы выразить идейное и психическое движение в образе. Режиссера и актера волнуют интеллектуальные и душевные импульсы, определяющие поведение человека. Так проблема актерского исполнения стала центральной в искусстве этой картины. Так актер должен стать центральной фигурой и при ее анализе.

◇

Если искать центр, точку опоры, то основное и существенное, на чем строит образ учителя Степана Лаутина Борис Чирков, то их можно обнаружить раньше всего в кадрах чтения чеховского рассказа. Этот спокойный, улыбающийся, чуть-чуть медлительный человек знает, что такое большевистская ярость. Она не в суматошливости, не во внешней напористости, не в громких словах и поспешных действиях. Она — в твердом знании цели и неуклонном стремлении к ее достижению, она в ломающей все преграды целеустремленной и строгой воле.

Этой яростью полон гнев, с которым Степан-Чирков чеховскими словами рассказывает о судьбе Ваньки. Эта ярость скрыта за тихой и сдержанной просьбой дать ему колхозную лошадь для поездки в район за школьными принадлежностями. Эта ярость прорывается в разговоре с отцом о Петьке Сорокине. Эта ярость звучит в требовании — «Даешь школу!», хотя она и скрыта под дружеской улыбкой. Волевые качества этого человека несомненны, как несомненно и то, что он добьется своего. Но он еще знает и великую ответственность за взятое на себя дело.

Рассказ о Ваньке прочтен. Степан медленно пошел по классу. Остановился. Успокоился. Нерешительно—нежным движением коснулся глобуса. Подумал. Властно взял его в руки. Пошел к столу. Заговорил. И целая жизнь человека прошла в эти секунды перед ними. Мы узнали, как трудно быть учителем и как много нужно для этого душевных сил. Позже, после вечера «вопросов и ответов», Степан сам признается в этом, и мы тем более ему поверим, что его волнение в школе наедине с самим собой было предельно честным и искренним.

Но, быть может, великолепный деятель Степан Лаутин какой-то иной в «частной жизни»? Нет, отвечают картина и актер. Он — один. Он яростен и в любви. И его любовь исполнена чувства величайшей ответственности — и перед оставшейся в Москве Катей и перед близкой и вместе с тем далекой Груней, и перед собой. Даже там, у реки, в момент неожиданной встречи с купающейся Груней, когда стихия любви властно диктует свою волю и Груня готова откликнуться на ее зов, — даже здесь Степан Лаутин в исполнении Чиркова какой-то душевно чистый, простой, не теряющий своей честности и своей чести. И в дальнейшей схватке двух воль — Степана и Груни, в этой любовной битве, в которой нет ни побежденных, ни победителей и в которой обе стороны правы, и здесь внешне спокойный Степан снедаем внутренним огнем. Для него не так-то просто — разлюбить и полюбить. Чирков несет любовь своего героя бережно и целомудренно, как величайшую ценность его жизни. Вот бы где, казалось, актеру «разыграться» — в ночных сценах с Худяковым, а затем с Груней и сестрой Марией. Тысячи «приемчиков» заготовили кино и театр

«УЧИТЕЛЬ»
Автор-режиссер С. Герасимов. Оператор В. Яковлев. Ленфильм. На фото: Т. Макарова в роли Аграфены

для показа влюбленного, робеющего перед возлюбленной. Чирков не прибегает ни к одному из них. Степан на экзамене почти не смотрит на Груню, но именно здесь и сейчас он навеки познал, к а к о г о любит человека. Теперь он должен сказать ей о своей любви. И если он не решается на это, то не из боязни Груни, а из огромного к ней уважения. В его поведении нет ничего от смешного смущения влюбленного мужчины. Степан давно уже вырвал из сердца память о Кате, но только холодный привет, переданный от нее Худяковым, окончательно его освобождает. Теперь можно честно смотреть Груне в глаза. Походка Степана приобретает твердость и уверенность. Он идет к Груне крупным и решительным шагом. Он смотрит на нее в упор. Говорит прямо. Молчит значительно. Покоряется отказу, как неизбежному и справедливому возмездию. И поэтому Груня находит, наконец, в нем то, что давно искала, — друга навсегда. Вот он каков советский человек на рандеву! Любовная интрига возникла в фильме не как развлекательная параллель «школьному» сюжету. Мы узнали, что Степан Лаутин и в интимных своих переживаниях такой же новый человек, как и в своей общественной деятельности. Одно дополняет другое и одно подкрепляет другое. Если этот человек таков в любви, то у нас уже не может быть сомнения в том, что он именно таков и во всех других случаях жизни. Целостность чувств, ответственность за каждый свой поступок, уважение к чужой жизни и яростная страсть к общему благу — вот черты Степана Лаутина, каким его создал на экране Б. Чирков. Эти черты выражены средствами такого простого искусства, что их почти невозможно описать. То ли оно в блеске глаз, то ли в легкой улыбке, то ли в чуть-чуть согбенной фигуре... А может быть в голосе, в игре выразительных рук, в походке? Быть может, в суровости облика? Или во всем вместе взятом? Не знаю. Но твердо знаю, что это не прославленный Максим, которого этот же Чирков давно сделал нашим другом и спутником. Это другой человек — новых, усложненных, современных качеств. В переводе на язык искусства — это означает, что в роли Максима был обаятелен сам актер Чирков, а в роли Степана обаятелен характер героя и обаятельно искусство, с которым этот характер создан.

Что такое артистическое обаяние? О великих мастерах сцены Стани-

славский говорил, что сила их обаяния заключалась «в том благородстве, которым они очистили изображаемые страсти»; в том, что «своим расширенным сознанием они отыскали тончайшие органические качества в роли, своей сосредоточенностью и бдительностью внимания они выбрали их», в том, что «мужеством и полным спокойствием достигли слияния своего «я» с героем роли и, наконец, героическим напряжением достигли того, что каждый кусок сценической жизни стал четким и правдивым олицетворением всей жизни».

В роли Степана Борис Чирков будит в себе такого рода творческий акт. С большим благородством очистил он изображаемые страсти. Он отыскал в роли и выбрал в ней только органические качества характера своего героя. Спокойно слил он свое «я» с личностью героя. Он одновременно отрешился от себя и выразил себя в роли.

Наряду с испытанным талантом Б. Чиркова мы видели в картине молодое расцветающее дарование Л. Шебалиной. Она играет Марию Лаутину — сестру Степана. Брат отдал ей привезенный из Москвы подарок — новое платье. Первое движение девушки — непосредственная радость, но этот порыв тут же волевым напряжением ею потушен. В какую-то четверть секунды актриса «уплотнила» все оттенки чувств своей героини. С хорошо сделанной холодной гордостью и уверенной независимостью пожала брату руку и ушла. Орден на груди, что ли, не разрешает ей быть искренней и простой? Заважничала она, что ли? Ничего подобного! Это не озорство, не позерство и не наивность! Это — черта независимого характера, выражающего себя неуклюже и смешно. Мария независима во всем своем жизненном поведении. Она с братом против отца и против брата с Груней. У нее выработались свои жизненные правила, которым она следует со всей страстностью свойственной ее натуре. Работа, учение, любовь, дружба—все это равно важно в жизни Марии и всему этому она отдает себя целиком и без остатка. Такой именно живет Мария в картине, несмотря на то, что все содержание роли сводится к дружбе с Груней. Кто умеет так остро переживать невзгоды друга, тот сам способен на глубокие чувства и большие дела. Поэтому Шебалина увидела Марию очень серьезной. И чем сосредоточеннее, искреннее и проще изображает актриса серьезность поведения Марии, тем это смешнее. Улыбку вызывают—жадность, с какой она воспринимает большие и малые факты бытия; неподдельная искренность ее волнений часто без должного повода; беспредельная преданность, с которой она участвует в треволнениях Груни; решительность ее выводов и безапелляционность суждений и, главное, — непомерная серьезность ее хватки в большом и малом — и тогда, когда она прибирает комнату, и когда мечтает, и когда поет частушки, и когда сочувствует Груне, и когда волнуется за нее на экзамене. Шебалина делает все это на хорошем актерском покое, без малейшего нажима—сделанный ею образ динамичен и доходчив в мельчайших деталях.

На противоположном приеме строит образ председателя колхоза, отца Степана, артист Павел Волков. Он скуп на движения и жесты, а внутренне— дootказа кипуч. С одним только не в силах совладать этот старик — со своим темпераментом. Он и сидит неподвижно. Он и руки держит за спиной, чтобы не дать себе воли. Он старается быть холодно-логичным. Он не разрешает себе «вольностей» и пытается быть официальным даже в момент долгожданной встречи с сыном. Но верх постоянно берет то и дело взрывающийся темперамент. В исполнении Волкова — это решающая черта в характере старика Лаутина, и она придает образу острое своеобразие. Этот жилистый, сухонький, по-военному подтянутый человечек — несгибаем. На всю жизнь сохранил он свою партизанскую горячность, влитую в строгую форму красноармейской дисциплинированности. У него к тому же зоркий глаз хозяина и в колхозе, и в семье. Он ошибся один только раз — в оценке сына. Тем более горд он, когда жизнь доказывает правоту сына. Он счастлив своим поражением. И мы верим ему именно потому, что он какой-то очень своеобразный и особый, потому что через эту «особость» актер стремится к всеобщности и типичности образа.

Очень трудно охарактеризовать актерское исполнение всех участников этого фильма. В одних случаях «играл» живописный типаж, в других — досадно было видеть штамп «хитрого мужичка», в третьих—обижало, что актерское мастерство не получило достаточного материала, как это случилось с В. Телегиной. Очевидно, что режиссеру следовало быть настороженно-внимательным к исполнительской манере всех без исключения актеров и не допускать резкого стилистического разнобоя. Быть может, отсюда и проистекает та досадная будничность, которая злостно прокралась в начальные кадры картины, затем сказалась в безликости массовки на «вечере вопросов и ответов» и т. д. И, быть может, отсюда происходят и наши затруднения при подходе к рассказу о том, как талантливая актриса Тамара Макарова играет роль Груни.

С первого же появления Груни на экране бросается в глаза ее инфернальность, надрывность. В ее манере петь частушки, в ее танце явно выражена неудовлетворенная любовная тоска. Этим томлением она одержима и позже, когда сумеричает вдвоем с Марией. В исполнении актрисы возникает какой-то предел, за которым очень веришь этой простой девушке и до которого она и не проста, и не правдива. Быть может нарушены какие-то пропорции между красками, которыми пользуется актриса. А быть может дело и в другом.

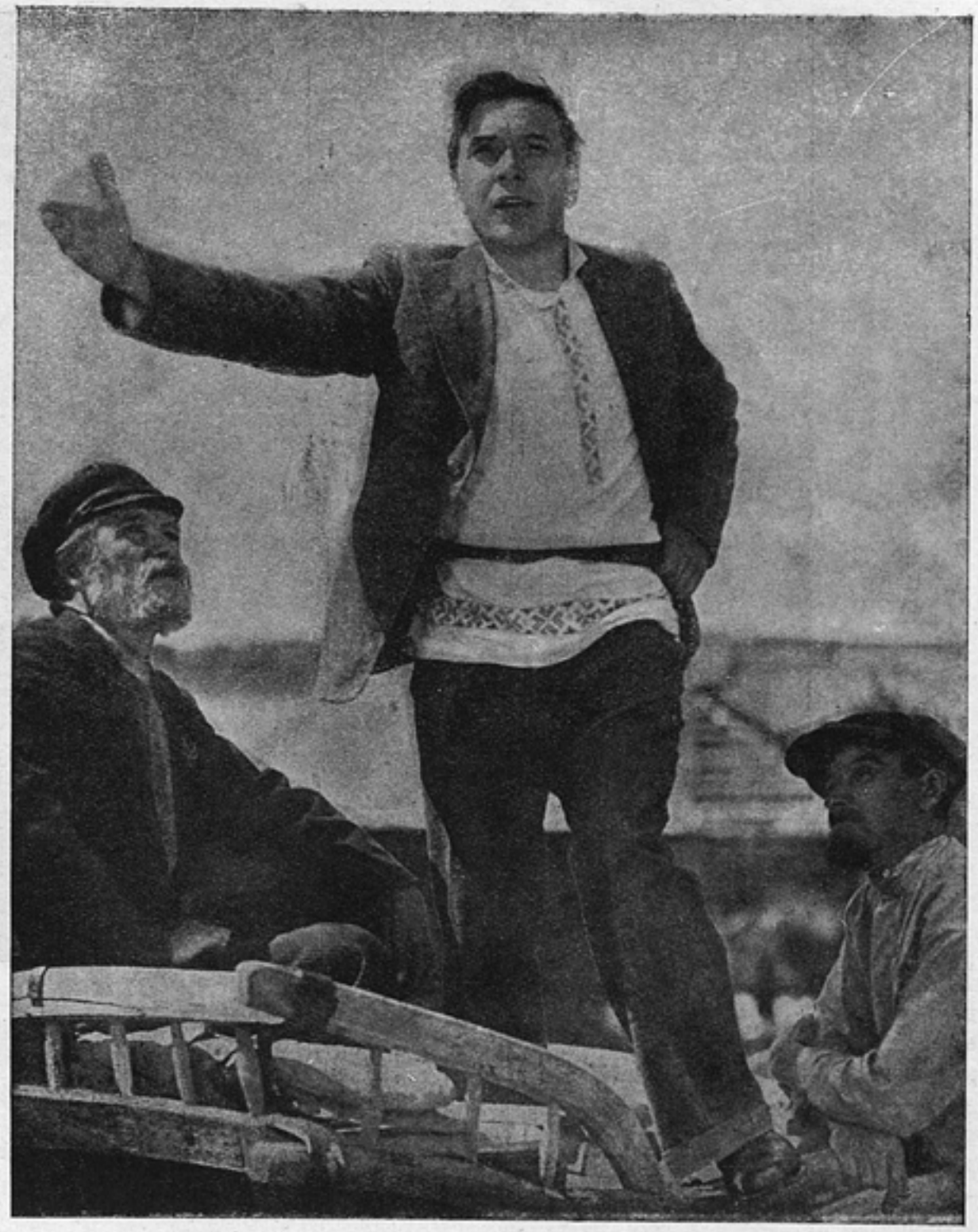
Макарова в начале картины стремится к внешней характерности образа, к характерности во что бы то ни стало. Груня и говорит как-то по-своему особенно, и причесана по-особенному, и смотрит по-особенному, и одета она как-то особо богато. Все это резко выделяет ее из среды колхозных людей налетом неестественности. По началу кажется, что Груня принадлежит к той разновидности немногочисленных у нас девушек, которые отстали от колхоза и не пристали к городу и что поэтому она ходит «ни павой, ни вороной». В этих кадрах Груня не трагична, как, возможно, кажется актрисе, а фальшива. И это тем обиднее, чем яснее и убедительнее становится с каждым новым кадром, что Груня—человек больших душевных сил и большой женской гордости и что искусству актрисы близки, родны и любы как раз эти качества ее героини.

Дарованию Макаровой, если вспомнить и ранее созданные ею образы, свойственна та драгоценная и редкая простота, которая делает самые сложные переживания создаваемого образа предельно убедительными. Творчеству этой актрисы ближе внутреннее, чем внешнее. Ее Груня горда не своей красотой, не тем, что она орденоносец, не тем, что она знает себе цену, — она горда сознанием своего человеческого достоинства. Не следует считать, что надуманная «характерность» Груни в начале картины призвана показать, как эта девушка впоследствии, к финалу «перерождается» в сознательную, образованную женщину. Это было бы неверно. Груня приходит к Степану на другой день после «вечера вопросов» и сама пер-

вая в ожидании ответной ласки опускает голову на его плечо. У Макаровой в эту минуту трагическое лицо. Она изнемогает от любви. Но уже в этой — одной из первых — сцен в поведении Груни чувствуется порыв гордой женщины, сознающей свое право быть в любви равной мужчине. Она по-бабьи поплачет, уходя от равнодушного Степана и неся в руках его письмо к Кате, но так же горда и проста она будет в сцене у реки. Груня не завизжит, когда Степан увидит ее купающейся. Не разыграет фальшивой стыдливости, но и не поведет себя распущенно. Макарова нашла здесь очень сдержанные и очень скромные приемы для того, чтобы передать скрытую радость Груни при виде любимого и его мужской покорности. Эти «греховные» кадры — самые целомудренные в картине. Такая простая и честная в любви, Груня действительно могла оскорбиться поспешным приглашением Степана пойти «расписаться». Ее любовь высоко поэтична. Она сознательно закрыла глаза на существование у любимого какой-то неизвестной Кати. Но мужа с «Катей» в сердце, но любви без поэзии она не хочет. Она горда своей любовью и готова за нее воевать. Она ее отвоевывает. И для этого весь свой темперамент, всю свою жажду жизни, всю свою «месть» сосредоточивает на учебе...

...И вот она на экзамене. Ответ Груни, ее рассказ о крестьянской войне в Германии — самое высокое место в игре актрисы. Груня взволнована. Она рассеяна. Слова ей не даются. Она, кажется, все забыла. Провал? В присутствии Степана? И медленно, от фразы к фразе Макарова становится все более собранной, серьезной, убежденной и убедительной. Дело немецких крестьян становится ее кровным делом. История ожила в ее воображении и стала сегодняшним днем. Макарова и в этой сцене играет как будто бы очень просто, но в этой простоте столько психологических ходов, оттенков и темперамента, что образ растет буквально с каждой минутой.

Вот еще какая может быть эта Груня! Но когда Степан позже приходит к ней с последним вопросом, Груня оказывается все та же прежняя любящая девушка, и прежняя в ней гордость, и попрежнему она первая целует человека, которому теперь поверила до конца. Если бы Груня в картине «перерождалась», это было бы плоско и неумно. Макарова этого, повидимому, не хотела, да она, вероятно, и не сумела бы этого сыграть. Созданный актрисой образ и при наличии в нем досадных срывов—в самой основе своей правдив и пленителен. А это главное.

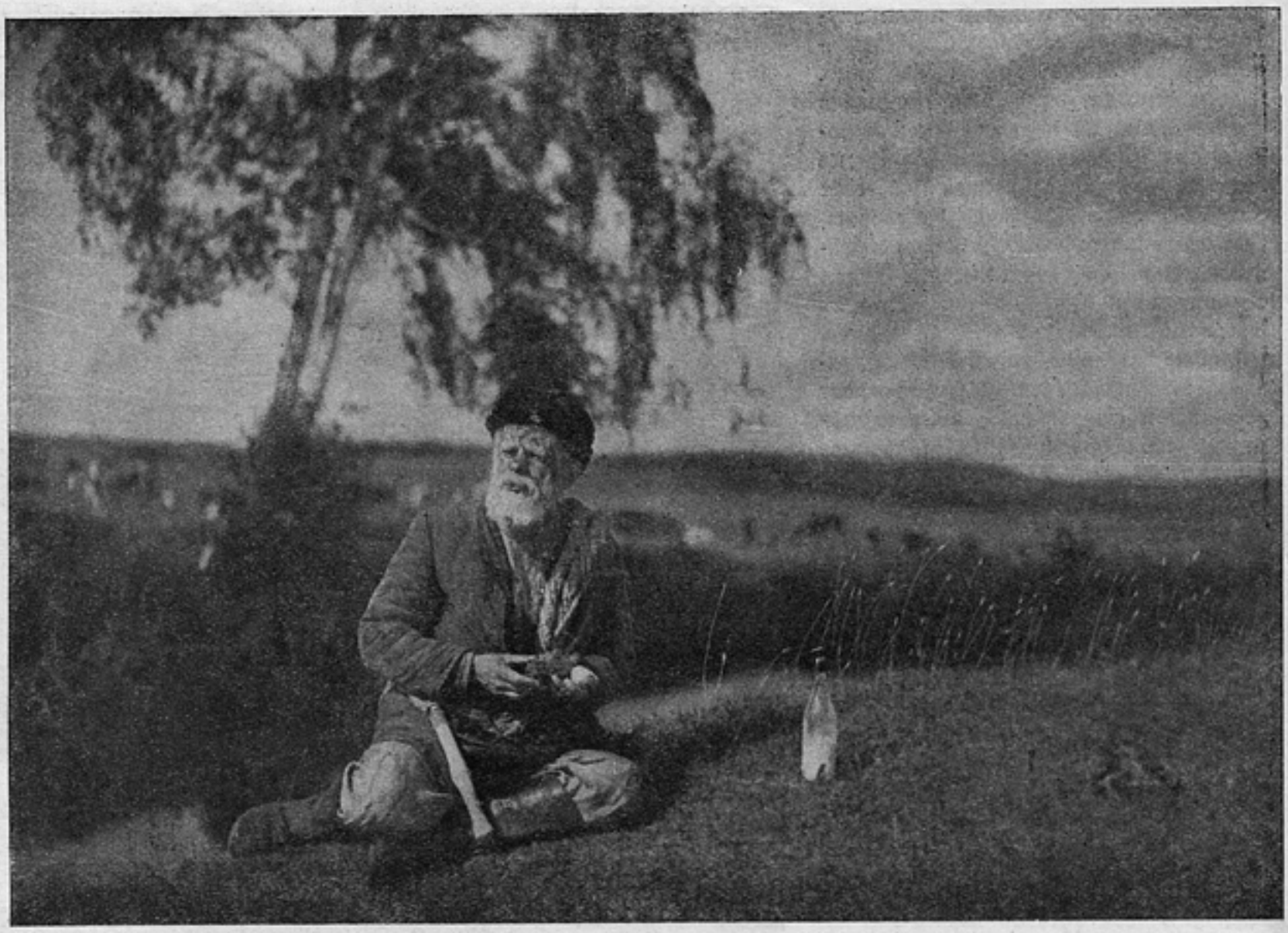


«УЧИТЕЛЬ»

Автор-режиссер С. Герасимов. Оператор В. Яковлев. Ленфильм. На фото: засл. арт. респ. Б. Чирков в роли Степана

◇

И вот опять, как по окончании просмотра картины, грустно расстаться с нашими новыми друзьями, о которых было так легко и так заманчиво здесь беседовать и о которых следовало бы еще много рассказать. Но... придут следущие люди и будут критиковать эту картину, анализировать ее кинематографический стиль, спорить с режиссером и сценаристом. Мы же удовлетворимся тем, что пережили, глядя на последнюю работу С. Герасимова, тем, что вновь встретились на этих страницах со Степаном и Груней, тем, что узнали от них нечто новое и о себе и о вас, читатель...



О фильме и критике

И. Маневич

Подлинные произведения искусств всегда вызывают не только слова одобрения и похвалы, но и споры. Единодушное одобрение не всегда еще свидетельствует о бесспорных достоинствах фильма. Поэтому нет ничего удивительного в том, что появление Учителя, новой работы такого интересного мастера, как Сергей Герасимов, вызвало не только похвалы критиков, но и упреки.

◇

В фильме нет драматургии, говорят нам. Ряд поступков героев не мотивирован. Многое показано чрезмерно бегло. Почему же, все-таки, мы с таким волнением смотрим прекрасный фильм Учитель, почему он вызывает искреннее восхищение, почему после просмотра его хочется о многом подумать и многое по-новому понять?

На этот вопрос пытался ответить критик Н. Оттен в статье «Успех актрисы или удача фильма», напечатанной в № 53 газеты «Кино». Сила дарования актрисы сместила тему произведения, — пишет автор. И дальше: «Исполнители остальных ролей в фильме Учитель целиком в стилизованном воспроизведении быта, заданном режиссером. Макарова преодолевает эту творческую манеру, но тема Учителя важнее, чем тема Груни, выделяющейся благодаря мастерству Макаровой». К слову сказать, утверждение важности темы учителя по сравнению с темой Груни, одной темы по сравнению с другой — вряд ли правильно. Ведь дело не в том, над какой темой из нашей богатой современной жизни работает художник, а в том, насколько глубоко и правдиво раскрывает он эту тему. Об этом как нельзя лучше свидетельствует ряд неудачных фильмов, поставленных на актуальные и волнующие темы. Это прекрасно известно тому же Н. Оттену, который здесь почему-то в угоду своему неверному утверждению решил принести в жертву столь явную истину.

Но суть спора не в этом. Ибо если согласиться с Н. Оттеном, то в фильме Учитель талантливый и оригинальный мастер Сергей Герасимов обнаружил ложность своего творческого метода, и только талант и обаяние актрисы Макаровой, одержавшей большую творческую победу над режиссерской трактовкой, интересны в этом фильме.

Именно таково утверждение Н. Оттена, которое он, по его словам, не сумел развить из-за краткости статьи. С нашей точки зрения, критик выдает здесь следствие за причину. Для него творческий успех Тамары Макаровой есть преодоление «жанристских тенденций Герасимова, его

«УЧИТЕЛЬ»

Автор-режиссер С. Герасимов. Оператор В. Яковлев. Ленфильм.

смакования экзотики быта, его частушечного изображения деревни». Для нас же Учитель есть победа творческих исканий Герасимова, есть замечательное утверждение мастером своего метода работы с актером, своего видения мира как художника.

Замечательная игра Тамары Макаровой, актрисы больших возможностей и дарования, есть также и победа Герасимова, его принципиального отстаивания своих методов построения фильма и работы с актером. Весь творческий путь Герасимова, вся тонкая работа с актером, которую он ведет, помогла создать Макаровой то новое, что увидел в ее игре Оттен. Увидев это, Оттен, однако, совершенно необоснованно противопоставил актрису режиссеру, не поняв того, что успех актрисы не в отходе от авторской трактовки произведения, а в изумительном, проникновенном перевоплощении в образ Аграфены Шумилиной — образ, столь близкий и органический для всего творчества Герасимова.

Но главная ошибка Оттена не в этом. Мы вместе с ним разделяем восхищение игрой Макаровой, но для нас несомненно и другое, что Тамара Макарова — актриса герасимовской школы.

Гораздо важнее другое утверждение Оттена, правда, не им впервые высказанное. Ибо Н. Оттен совершенно правильно пишет о новых чертах в творчестве Макаровой, но, дав одну верную положительную оценку, он, как видно, сам устрашился своей щедрости и обрушился на Герасимова.

Существо спора в том, что же на деле в Учителе: «частушечное изображение деревни» или правдивое проникновение в жизнь советской деревни и художественное ее воплощение в фильме? «Смакование экзотики быта, любование второстепенными деталями» или острое видение художника, умеющего найти характерный правдивый поступок, жест, поведение героев? Реалистическое отображение действительности присущими художнику Герасимову творческими методами, глубокая личная взволнованность художника, или мелкая бытовщина, граничащая с натуралистической фотографией? Вот в чем сущность спора. На этом можно оставить Н. Оттена, поблагодарив его за столь четкие формулировки не раз обращенных к Герасимову упреков.

◇

Сергей Герасимов в первом же своем звуковом фильме Семеро смелых принес в кинематографию много новых приемов, важных для развития советской кинематографии. В этом фильме люди зажили на экране как-то удивительно просто. Они говорили и двигались без излишней аффектации, они часто молчали и совсем мало позировали, они нашли необыкновенно простые слова и жесты, интимные интонации. Именно эти черты пленяли и заставляли забыть о многих серьезных недостатках этого фильма.

В Комсомольске Герасимов продолжал ту же линию. В трудностях гигантской стройки, в буднях ежедневной работы стремился он найти замечательные поступки, теплые слова, душевные движения, в которых мы улавливаем чувства героев великого строительства, суровую правду тех лет.

С. Герасимов стремится подойти к человеку, необычайно близко, уловить незаметные, но важные черты в его поведении, скромные детали его жизни, в которых проглядывает новое. Это стремление художника раскрывало нам богатую жизнь в ее сложных противоречиях. Но правильный путь был чреват опасностями. Легко было скатиться к бытовизму стать летописцем вздохов, мелких провинностей, потерять героя, забыть о суровой мужественной правде нашей жизни. Герасимов избежал этого.

Фильм Учитель — лучшее подтверждение правильности творческого пути Герасимова.

◇

Фильм Учитель вновь показал, что Герасимов сумел раскрыть в чувствах людей те неизгладимые следы нового, которые принесла наша жизнь. Он показал нам замечательные достоинства советского человека. В скромных образах Груни Шумилиной, Степана Лаутина, Маньки мы увидели замечательные новые чувства, прекрасные, благородные. Боялись, что у С. Герасимова не хватит голоса, чтобы передать пафос нашей действительности. Происходило это, видно, потому, что очень сильна была привычка к шумному выражению своих чувств на экране.

В Учителе в мельчайших деталях поведения Степана и Груни, в ее чистой и мужественной любви заложена большая человеческая страсть, о которой художник дает нам почувствовать не каскадом слов и жестов, не декламацией, а правдиво найденным словом, поступком и жестом. К сожалению, некоторые критики готовы рассматривать эту подлинную человеческую страстность, как мнимую, ибо они, видно, не привыкли к столь слабым, на их взгляд, дозам пафоса и эмоций.

Тот, кто не увидел огромной внутренней напряженной силы в Учителе, ничего в нем не поймет, сколь бы ни велик был багаж его учености.

Сергей Герасимов, оригинальный мастер, который идет своим творческим путем. Его работа не свободна от многих недостатков, но сумма их не может быть сравнена с теми подлинно художественными и верными принципами, которые он утверждает. Мы отнюдь не склонны превратиться в глашатаев герасимовских принципов, но мы склонны утверждать, что фильмы Герасимова несут в себе интересные качества, обогащающие наше киноискусство. Один из таких принципов заключается в том, что Герасимов никогда не стремится генерализировать, сводить идею, заложенную в произведении, к заранее созданным художественным приемам. Он далек от дидактизма. Его творческий почерк конкретен, — вот почему он стремится в малом, порой незаметном, раскрыть новое и интересное, порожденное нашей действительностью.

◇

Всю силу своего таланта Герасимов стремится направить к тому, чтобы показать, как под спудом различных пережитков растут часто неоформленные, еще наивные, но живые, новые, побеждающие движения. В фильме Учитель нам не показано, за что получили ордена Груня Шумилина и Маруся Лаутина. Молодые девушки танцуют на вечеринках польку, говорят о женихах, ходят на спевку и поют незамысловатые частушки. Казалось бы, мы вправе требовать от Герасимова более точных эпизодов, чтобы нарисовать нам образ колхозниц-ударниц.

Но в любви Груни к Степану перед нами раскрываются столь замечательные свойства этой девушки, столько любви, мужества и внутренней силы, что мы ни на минуту не сомневаемся, что в нашей стране такая девушка, как Груня, должна быть орденоносцем.

Герасимов обладает крайне важным свойством угадывать в малом поступке героя главное, неповторимое, делающее его образ живым. Упуская часто как будто значительное, про-

пуская ряд звеньев в развитии образа, он умеет отыскать и выразить характерное. Именно это свойство заставляет нас понять подлинную сущность образа и поверить ему.

Очень скупо показаны в фильме отношения Груни и Степана, но весь фильм проникнут высоким чувством любви, несмотря на кажущуюся примитивность ее проявления.

◇

Сцена, в которой Груня ищет карточку своей «соперницы», полна молодого чувства. В ней необычайно ярко раскрывается характер Груни. Трогательная наивность и девичья гордость сквозят в немногих произнесенных словах.

Образ Груни Шумилиной, так интересно задуманный автором, актриса Тамара Макарова сумела наполнить эмоциональным богатством. Отдельные незначительные движения, обронённые фразы, иногда даже не имеющие логической значимости, как в сцене купания, приобретают в исполнении Макаровой законченную художественную ценность. Происходит это потому, что в каждом из этих слов и жестов актриса сумела донести сложную гамму чувства, которая скрыта в образе Груни. В ее игре нет ничего внешнего, все идет от внутреннего чувства, всегда оправдано им.

Нельзя так глубоко, так верно играть нарочитые и выдуманные поступки, в чем нас пытается убедить Н. Оттен. Образ Груни рожден не в реторте режиссерской лаборатории. Он написан автором как подлинным художником-реалистом, который увидел черты Груни в сотне советских девушек и поднял этот образ до художественного обобщения.

Груня — самостоятельный и гордый человек. Это ее свойство раскрывается в любви к Степану. Несмотря на разнообразие проявлений этой любви, в основе ее лежат именно свойства характера Груни как новой советской женщины. Они звучат в ответе на вопрос Степана о книжке Энгельса «Крестьянская война в Германии», которую взяла Груня. Когда Степан спрашивает ее: «Энгельс?» Груня отвечает: «Фридрих» — как будто бы есть еще много других. В этом ответе — и любовь и гордость Груни, которая не хочет сознаться в том, что она чего-то не знает. Ее жгучее стремление — учиться, «дойти до всего, до полной учености», о чем она говорит Мане, заливаясь слезами.

Отдельные черты в образе Груни напоминают нам замечательных некрасовских женщин и Катерину Островского. Груня—русская женщина, такая же, как они, но только новая, освобожденная Октябрьской революцией, — мужественная, гордая, уверенная. Роднит ее с ними огромное богатство чувств и страстей. Близость ее классическим образам русской литературы лишний раз подтверждает, что этот созданный Герасимовым образ, необычайно реалистичен. Герасимов сумел показать в нем те замечательные свойства, которые воспитывает в людях наша советская действительность. Вместе с тем он сумел хорошо передать и подлинно национальный русский характер этой девушки-комсомолки.

◇

Нам вправе задать вопрос: «Да, мы согласны с вами, но так ли художественно и убедительно показан учитель, который должен быть основным героем произведения?» Дает ли нам материал фильма и играющий роль Степана Лаутина Б. Чирков образ советского учителя?

Если идею и тему фильма свести к показу работы советского учителя в деревне, то бесспорно будут правы те критики, которые утверждают, что тема фильма смещена. В свое время сценарий Учитель вызвал много споров; еще тогда приходилось слышать много упреков по адресу Герасимова в письме учителей, напечатанном в газете «Кино».

Если подойти к фильму под этим углом зрения, то бесспорно мы найдем в нем много упущений и погрешностей. Работа учителя, конечно, более многообразна, чем это показано в фильме, но нужно ли было с точки зрения цельности и направленности фильма дополнять его рядом эпизодов? Нам кажется, что не в этом заключается главное. Философский смысл вещи — в другом и глубже. Герасимов здесь стремился показать новые замечательные свойства советских людей, в том числе и учителя Степана Лаутина.

Если спор идет о названии фильма, то мы готовы согласиться, что оно не вполне отвечает содержанию. Но разве сущность в названии? Мы говорим о содержании фильма, которое бесспорно глубоко, интересно и ново. Дело не в том, что нехватает ряда эпизодов, чтобы жизнь советского учителя предстала перед нами достаточно полно. Сущность в том, что образ Степана Лаутина, так же как и образ советского интеллигента, который может быть не обязательно учителем, но, например, и врачом и агрономом, — рождается не только из тех поступков Степана которые связаны с созданием школы, но из всего поведения его в фильме. В этом образе мы видим советского интеллигента, который отлично понимает, каков его путь, и твердо идет по нему. Образ этот далек от натурализма. Художник сумел показать подлинное лицо советского интеллигента. Столкновение с отцом раскрывает характер Степана. И если на каком-то этапе прав был отец, то сейчас прав Степан. Поэтому-то он и побеждает, ибо за ним правда нашей действительности. В этом — правдивость образа Степана.

В одном только эпизоде Степан показан в школе: учитель читает школьникам рассказ Чехова «Ванька». Эпизод этот сделан с такой художественной полнотой, что становится понятным, в чем сила Степана как учителя. От художника не требуешь других доказательств — веришь, что ребята горячо полюбили учителя и что он сумеет воспитать замечательную смену.

Антон Павлович Чехов писал: «Я никогда не писал непосредственно с натуры. Мне нужно, чтобы память моя процедила сюжет и на ней, как на фильтре осталось, что важно или типично». Эти чеховские слова можно свободно применить к творческому методу Герасимова. Он умело очищает образ от наносного, переходящего, выявляя главное, человеческое. Вот почему так ярко горит все величие нашего дела в образе Степана Лаутина. Поэтому критик, требующий более широкого показа работы учителя, уподобляется отцу Степана, который тоже считал, что Степан пошел по неправильному пути и что работа его не заслуживает даже того, чтобы ему лишний раз дать подводу. Разница лишь та, что если в конце фильма отец понимает свою ошибку и правоту Степана, то критик и после просмотра фильма остается при том же убеждении.

Нам кажется, что для успеха фильма и принципиальной правоты творческого метода Герасимова не является решающим, достаточно ли выразительно Борис Чирков играет Степана Лаутина. Суждение об игре актера не дает еще права утверждать что тема фильма смещена. Может быть, правы те, кто считает, что линия девушек в фильме художественнее и ярче. В значительной степени это объясняется тем, что советская кинематография создала ряд замеча-

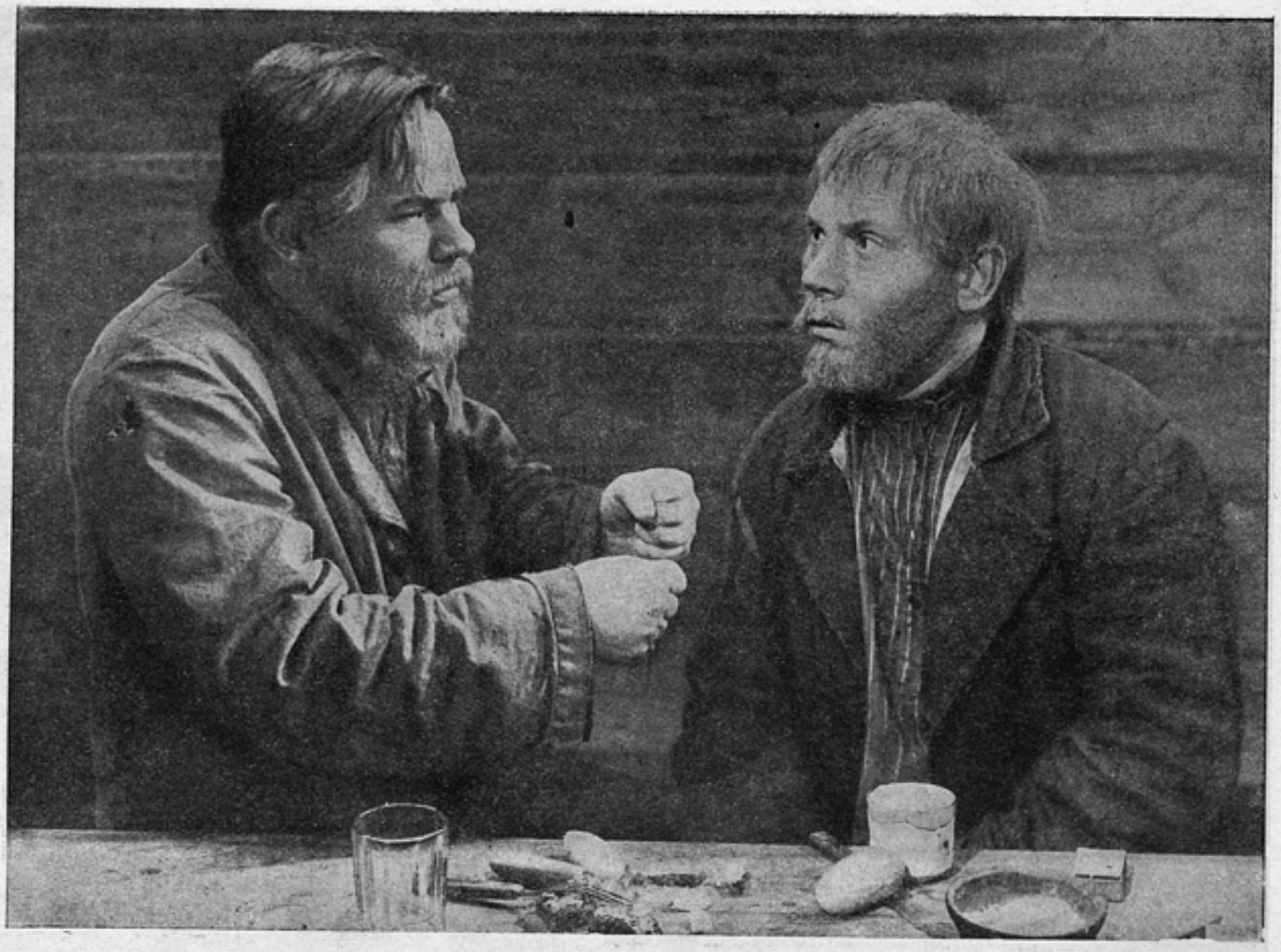
«УЧИТЕЛЬ»

Автор-режиссер С. Герасимов. Оператор В. Яковлев. Ленфильм. На фото: арт. Т. Макарова в роли Аграфены и арт. Л. Шебалина в роли Марии

тельных образов Щорса, Чапаева, Максима, но впервые на экране в Учителе так пленительно появились девушки-колхозницы.

Сергей Герасимов принадлежит к интересному типу художников, которые берут не то, что лежит на поверхности. Он стремится проникнуть вглубь жизненных явлений, пережить их и передать их в своем творчестве. Он заставляет нас о многом подумать и пережить это вместе с героями. Его путь — это путь преодоления штампованных приевшихся приемов, нетерпимых в искусстве. Его фильмы глубоки и правдивы. Они стоят неизмеримо далеко от фальшивых произведений, о которых так замечательно писал Золя в статье «О романе»: «Эти романисты усваивают стиль, носящийся в воздухе. Они подхватывают готовые фразы, летающие вокруг них. Их фразы никогда не идут от их личности, они пишут так, словно им диктует кто-то сзади. Поэтому им стоит только отвернуть кран, чтоб качать писать».

В работах Сергея Герасимова нам дорога личная взволнованность художника. Страстное отношение к нашей действительности, к своим героям. Умение остро видеть и ярко передавать увиденное. В этом сила Герасимова, этим он дорог, и этому нужно у него учиться. Фильм Учитель — большой творческий успех Герасимова, утверждающего в нем свои художественные принципы. И одновременно — промах критика Оттена, так не понявшего фильм.



Мастера обновленной земли

С. Гинзбург

Сценарий В поисках радости вызвал большие споры. Очевидно, еще бóльшие споры вызовет фильм.

Дело в том, что фильм сложен, неровен по своей стилистике, перегружен материалом. Показанные в нем события можно было с успехом развернуть в нескольких картинах. В фильме нет единого драматического конфликта и поэтому отсутствует кульминация действия. Сюжетные и бытовые мотивировки поступков героев часто опущены. Связи между эпизодами условны. Основные эпизоды часто не вытекают один из другого, а следуют друг за другом хронологически, объединенные развивающейся в фильме философской темой, носителем которой является Никита Гурьянов.

Герой картины—страстный искатель крестьянского счастья, правды жизни—мучительно ищет счастливую страну «Муравию» и находит ее в своей родной деревне, обновленной новым колхозным строем. Эта тема перестройки крестьянского миропонимания разрита в фильме на огромном материале действительности, правильно понятом и отраженном. В фильме показаны самые существенные, самые глубокие черты колхозной действительности. И поэтому В поисках радости — умное, правдивое, талантливое произведение о колхозной деревне, об изменении жизненной философии, морали и идеалов русского крестьянина под влиянием коллективизации.

Когда-то Ибсен в «Пер Гюнте» показал борьбу вольнолюбивого мечтателя-крестьянина за привольную счастливую жизнь. Весь мир исколесил Пер Гюнт. В поисках счастья, иллюзорной свободы, он отказался от стеснявшей его семьи и от возлюбленной. Но постоянно на сложных поворотах его жизненного пути страшная тупая, инертная сила — «Кривая» вставала перед ним, преграждая ему дорогу, и заставляла сгибаться.

Сломленный безнадежной борьбой, индивидуалист Пер Гюнт возвратился в родную деревню и там нашел утешение лишь в любви оставшейся ему верной Сольвейг.

Мрачно, пессимистически трактована эта тема поисков счастья у Ибсена. Да иначе, впрочем, она и не могла быть трактована.

Уход от борьбы в личную жизнь, сдача на милость победителя — таинственной «Кривой», страшной капиталистической действительности, непобедимой для одиночки, — таков был печальный итог жизненного пути Пер Гюнта.

«В ПОИСКАХ РАДОСТИ»

Сценарий Ф. Панферова. Режиссеры В. Строева и засл. деят. иск. Г. Рошаль. Оператор М. Гиндин. Мосфильм. На фото: засл. арт. респ. В. Грибков в роли Никиты и арт. П. Оленев в роли Митьки Спирина

Подобно Пер Гюнту Никита Гурьянов, такой же мечтатель и индивидуалист, отправился в поиски счастья, в поиски счастливой крестьянской страны Муравии. Он ушел от коллективизации, видя в ней стеснение личной инициативы крестьянина. Его не устраивала старая деревня, где хозяйничали помещик и кулак, он боялся новой деревни, которая, как ему казалось, подавит его личную инициативу, он искал «третьего пути». Мы не знаем, что делал он в своих странствиях; знаем только, что хотя на его пути не вставала никакая «кривая», не понял он жизни, мимо которой проходил, и так же, как Пер Гюнт, ничего не вынеся из своих странствий, вернулся в родную деревню.

И здесь перед нами наглядно предстала новая жизнь, которую он так неудачно искал в чужих краях, проходя мимо нее сотни и тысячи раз. Вышли в люди его друзья, его односельчане. Они сами создали свое счастье и сами им распоряжались.

Мучительно освобождаясь от своего индивидуализма, недоверчиво вглядываясь в новую жизнь, Гурьянов, наконец, нашел страну Муравию. Она оказалась колхозной деревней.

Такова тема, идейный замысел этой вещи.

Образ Никиты Гурьянова — философское и тематическое средоточие картины. Этот образ, принципиально новый в искусстве, позволил его создателям раскрыть новые стороны революции в деревне, понять ее силу и ее трудности.

Никита Гурьянов — колеблющийся единоличник, середняк, не решающийся вступить в колхоз, порвать с извечными традициями крестьянской жизни. Но в нем нет ничего от тех стандартных серых персонажей, которые так привычны в кинематографе и литературе, которые мгновенно перерождаются под влиянием тех или иных эффектных происшествий и сразу становятся передовыми колхозниками. Гурьянов отказывается итти в колхоз не под влиянием кулацкой агитации, а потому что в нем живет воспитанное поколениями мировоззрение мелкого собственника. В нем воплощена вся старая жизненная мудрость крестьянства—ее положительные и отрицательные черты—и страстная любовь к труду и земле и изживаемый с трудом и болью индивидуализм. Он не собирается выбирать между советской властью и кулацкой контрреволюцией. Он ненавидит мироедов Но он не может пока понять, что возможны только два пути — колхозная жизнь или кулацкая кабала. Он ищет свой, третий путь И убеждается с трудом и сомнениями, что этого пути нет, что его путь — это путь всего трудового крестьянства.

Никита Гурьянов — большой, мыслящий, постоянно наблюдающий и ищущий человек. В этом—главная определяющая черта его характера. Он всматривается в жизнь родной деревни, недоверчиво взвешивает каждое ее явление. На слово он никому не верит.

Гурьянов жадно наблюдает все окружающее, притворяясь равнодушным, боясь, чтобы кто-нибудь оказал на него давление.

В этом отношении примечательна одна из первых сцен фильма — сцена у Филата Гусева. На Гурьянова не влияют кулацкие разговоры Гусева. Он относится к ним так же настороженно, как и ко всему остальному, что видит и слышит. И открывается он впервые в разговоре с дряхлым Плакущевым. Здесь говорит в Гурьянове неугасимая ненависть к эксплоататорам.

«Я вот назло тебе в колхоз уйду!» — кричит он Плакущеву. Но кричит он так не только для того, чтобы разозлить извечного своего врага, но и потому, что и теперь ему — последнему единоличнику в деревне — не по дороге с кулаками. На самом деле он все еще не решился итти в колхоз.

Гурьянову стыдно, когда замечают, что он жадно рассматривает колхозный урожай, что он ревниво следит за работой колхозников. Но урожай хорош. Вся деревня, кроме врагов и людей, к которым он относится с чувством превосходства (таких, как Митька Спирин), — уже в колхозе. В люди вышли племянник его Кирилл Ждаркин, Епифан Чанцов, Захар Катаев и даже несчастная вдова Анчурка. И Никита решается вступить в колхоз еще не потому, что поверил в правду колхозной жизни, а потому, что теперь увидел для себя необходимость испытать эту жизнь, проверить ее на себе и потому, что он, мастер земли, знающий ее сокровенные тайны, не может больше томиться в бездеятельности.

Тонко и правдиво передает поведение Никиты в этих первых сценах артист В. Грибков. В его изображении в образе Никиты нет ни жанризма, ни бытовщины. Не внешнее поведение, а душевное состояние героя подчеркивает артист. За сердитыми окриками перебранки с Чанцовым, за злобой, вспыхивающей в разговоре с Плакущевым, за наигранным равнодушием в беседах с племянником, Анчуркой, Захаром Катаевым все время вскрывается богатейший подтекст, постоянная напряженная работа осторожного и гордого ума, сопоставляющего все виденное и слышанное и все еще отказывающегося сделать все вытекаю-

---

«В ПОИСКАХ РАДОСТИ»

Сценарий Ф. Панферова. Режиссеры В. Строева и засл. деят. иск. Г. Рошаль. Оператор М. Гиндин. Мосфильм. На фото: засл. арт. респ. В. Грибков в роли Никиты и арт. В. Соловьев в роли Чанцова

щие из этих сопоставлений выводы и признаться в своем поражении.

Во всем Никита видит подвох, стремление лишить его иллюзорной независимости, стремление сломить его характер. Он не хочет подписывать договор на соревнование, ему кажется, что его «в сети забрать хотят». Но, согласившись, он выдвигает такие показатели, которые смущают даже его недруга — лучшего бригадира колхоза Епифана Чанцова. И в этом внешнем противоречии раскрывается зрителю цельность и своеобразие характера Гурьянова. Договор, обязательство, кажется ему, — все это стесняет его свободу, все это прикрепляет его к колхозу, а он попрежнему хочет быть только наблюдателем. Но урожай... Он покажет всему колхозу, какой он может взять урожай у земли! Это пока что дело его л и ч н о й чести знатного мастера земли, которому отец и деды передали все ее сокровенные тайны. Так, очевидно, думает Гурьянов и поэтому совершает внешне противоречивые поступки. И поэтому первоначально в колхозе он остается «единоличником», решившим доказать свое превосходство. Поэтому он крадет удобрения и хитрит с Чанцовым, скрывая от него сроки сева. И, может быть, только конфликт с Анчуркой, с которой так неожиданно начинается его семейная жизнь, впервые заставляет его понять, что борьба за урожай есть не личное, а е г о о б щ е с т в е н н о е дело. С колхозом его сближает общее стремление холить землю, ухаживать за ней, брать у нее все, что она может дать. И когда он узнает в колхозниках таких же, как он, страстных мастеров земли, когда он убеждается в вредительстве кулаков, травящих птицу, портящих хлеб, совершающих самые тяжкие в глазах хлебороба преступления, он находит свою страну Муравию. Он становится настоящим колхозником.

Таков путь Никиты Гурьянова в колхоз, таков сложный процесс его перерождения. Этот путь правдив и типичен. Так или иначе его проделали все середняки, преодолевая в себе психологию мелкого собственника. И этот путь особенно поучителен в картине, потому что Никита Гурьянов — фигура необычная, значительная, большой, очень умный человек, настоящий труженик. Его перевоспитывает не легкая колхозная жизнь, а правда этой жизни и заложенная в нем самом любовь к труду, который отныне стал общим. И для него общее, т. е. ничье с точки зрения индивидуалиста, становится кровным и с в о и м. Поэтому трудности, кулацкое вредительство, засуха только закаляют новые черты его характера.

Гурьянов не потерпел крушения на своем жизненном пути. В его поражении заключена была победа. Подобно Пер Гюнту он пытался обойти «Кривую», препятствия и не смог найти обходной дороги. «Кривой» же на самом деле не было. Но вместе со всем крестьянством, которому партия, Сталин указали прямой и светлый путь, он победил эти препятствия —

«В ПОИСКАХ РАДОСТИ»

Сценарий Ф. Панферова. Режиссеры В. Строева и засл. деят. иск. Г. Рошаль. Оператор М. Гиндин. Мосфильм. На фото: арт. Е. Куприянова в роли Анчурки

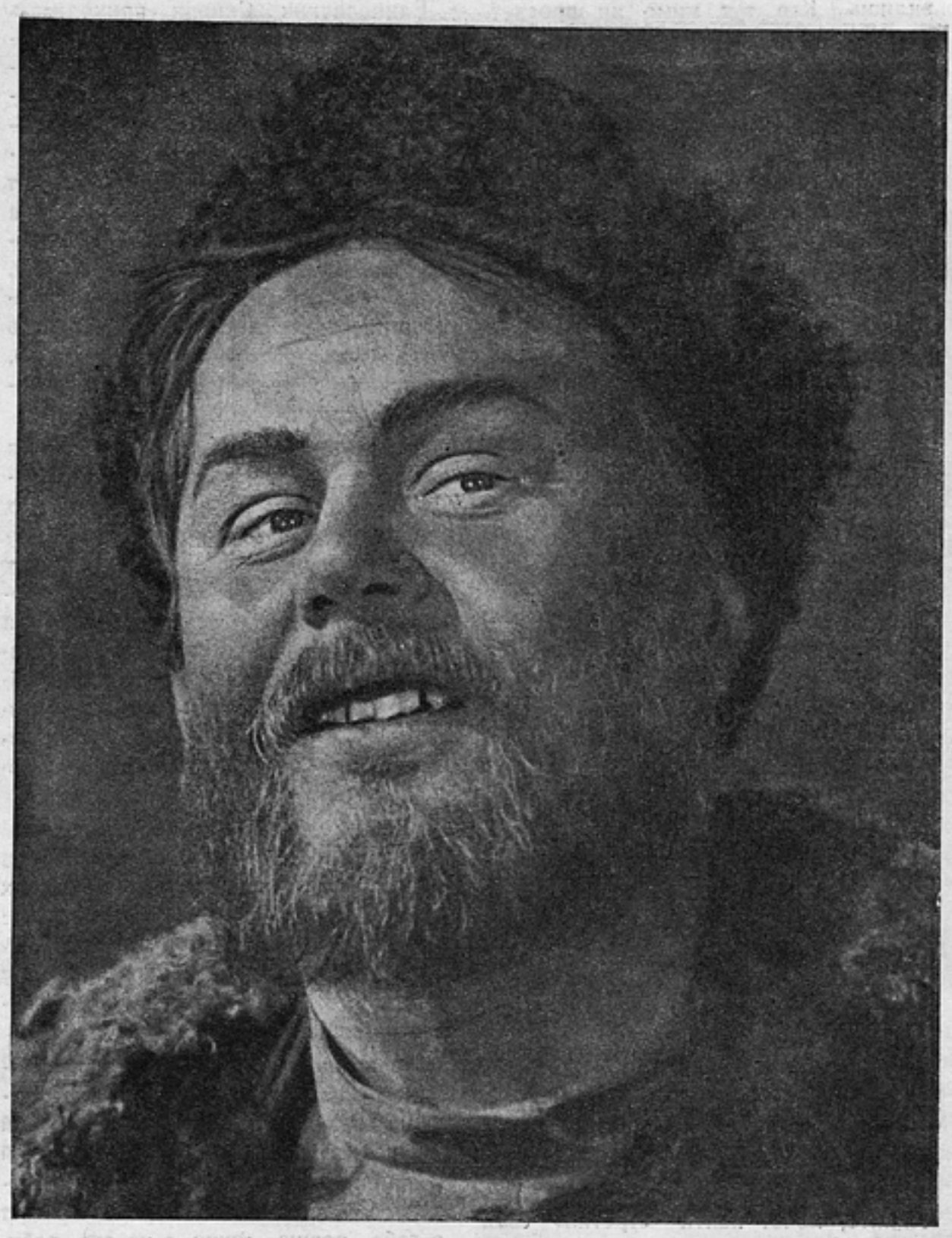
не обошел, а уничтожил их. Вот почему в самые решительные моменты своей жизни Гурьянов обращается к Сталину, говорит о Сталине, и образ Сталина закономерно возникает в картине не только в скупых хроникальных кадрах финала, а из всей ее темы, из всего ее содержания.

Создавая образ Никиты Гурьянова, авторы фильма избрали трудный, но правильный путь показа превращения единоличника в колхозника, в человека с новым социалистическим отношением к труду и к другим людям. Они изнутри осветили переделку сознания Гурьянова, взвешивающего преимущества новой колхозной жизни, так не совпадающей со всеми его старыми представлениями о действительности. Не внешние события — а в фильме их много—определяют рост нового человека в Никите Гурьянове. Больше всего убеждает его то новое, на первый взгляд почти неуловимое, что появилось в каждом колхознике. Это — чувство собственного достоинства у Анчурки, сознание своего превосходства у Епифана Чанцова в его первых разговорах с Никитой, немножко снисходительная доброжелательность Захара Катаева и Стеши. Это — у всех колхозников — интерес к общему делу, как к своему собственному, это внимание человека к человеку, которое так поражает Никиту.

Никита начинает понимать, что рост человеческого достоинства и интерес к общему делу связаны органически. Любовь к труду — черта нашего советского крестьянства — впервые в колхозах сумела найти свое полное выражение, и это особенно ценит мастер земли — труженик Гурьянов. Так преимущества колхозного строя утверждают в его сознании — сознании вчерашнего единоличника — новые социалистические элементы, помогают ему преодолеть индивидуализм и ограниченность мелкого собственника, воспитывают из него нового социалистического человека.

Поэтому Гурьянов несет в колхоз завещанные ему стариками знания, перестает хитрить, индивидуалистически секретничать и даже становится инициатором прорытия канала в Миколиной горе.

Никита — страстный, настороженный, но всегда справедливый наблюдатель. Главное в Никите Гурьянове— это то, что он искатель, что он испытывает, проверяет новую жизнь, прежде чем принять ее. И, испытав ее до конца, он принимает ее навечно — для себя, для своего Егорки, который похож на него и Анчурку, хотя он только приемыш, для потомков этого Егорки.



«В ПОИСКАХ РАДОСТИ»

Сценарий Ф. Панферова. Режиссеры В. Строева и засл. деят. иск. Г. Рошаль. Оператор М. Гиндин. Мосфильм. На фото: засл. арт. респ. В. Грибков в роли Никиты

Создатели фильма поступили правильно, показав колхозную действительность глазами Никиты, с его точки зрения и в той степени, в которой участвует в ней их главный герой. Этим они подчинили весь материал фильма теме поисков счастливой Муравии. Образ Никиты освобожден от бытовой шелухи, чрезмерной детальности и излишней психологической нюансировки. Внимание зрителя сосредоточено только на главном, на общем. Оставаясь реалистическим, образ Никиты становится символическим.

Такое решение образа очень трудно, прежде всего, для актера, которому угрожает опасность создать вместо характера абстракцию, схему. Грибков создал на экране яркий и очень интересный образ и почти сумел избегнуть абстракции. Почти, но не полностью, потому что скупость красок, внесенных им в образ Никиты, помешала ему подготовить один из самых глубоких эпизодов картины — страстный монолог о земле.

Узнав о том, что кулаки готовят гибель урожая, что они заразили семена клещом, в тоске идет Никита на поле своей бригады и говорит с землей, в которую он вложил весь свой опыт, всю свою силу.

«Ну, вот... и опять я к тебе пришел, земля. Сердцем я гнию, земл

видишь... Кто тут мимо ни проедет, всяк глянет на тебя и скажет: «Кто тебя укутал в ласку свою? Кто?» Прочитают и скажут: «Никита Гурьянов». Радость это?.. Радость! Ну, что делать, земля? А? Семена попортили, гады! Ведь этак все одно — взять вон Егорку и прирезать. Так ведь? Каким судом за это судить, коли озорники — ногой на горло радости наступили? Каким? Отвечай, земля!»

Трагический этот монолог мечущегося в тоске Никиты хорошо передан Грибковым. Но тем не менее в картине он звучит не в полную силу. Грибков не подготовил его. Во всех предшествующих эпизодах Никита внешне настолько собран и сух, во всех своих проявлениях настолько сдержан, что эта страсть его слов, обнажившая его душу зрителю, этот трагический пафос звучат неожиданно и несколько неоправданно.

◇

Отказавшись от внешней характерности, от какого бы то ни было подчеркивания бытовых моментов, от всего привычного антуража картин на колхозные темы, режиссеры, создавая образ Митьки Спирина, отступили от этого принципа. И это единственное и необходимое исключение только подтверждает правильность их, порой свободной, трактовки сценария Панферова.

В фильме Митька Спирин в какой-то мере является повторением Никиты Гурьянова. Бедняк, у которого нет ни кола, ни двора, он не пошел в колхоз, потому что и он, подобно Никите, хочет найти «третий» свой собственный, а не общий путь. Он сдержим стремлением к личному обогащению и занимается смехотворной и жалкой торговлей скупщика всякой дряни для «Утильсырья». Подобно Никите, и он жадно ищет правды, всматривается в окружающую действительность.

Гурьянов важен и строг. Спирин мелок и суетлив. Но оба они выражают одни и те же черты индивидуалиста-собственника, оба преодолевают их, оба приходят в колхоз. Это полярные выражения одного и того же типа. Лучшим представителем его является Гурьянов, худшим — Митька Спирин. Индивидуализм первого питается старой житейской мудростью, индивидуализм второго — худшими бытовыми проявлениями этой мудрости — слухами и сплетнями. Вот почему Спирин весь раскрывается в быту, и его образ — единственный в фильме — нуждается в подчеркнуто-бытовой характеристике.

Единоличник Спирин приходит к колхозной жизни путем более простым, чем Гурьянов. Поддержка колхозников, превративших его несчастье — рождение четырех детей — в радостное событие, гуманизм новых людей обновленной деревни — вот что его привело в колхоз. И когда Спирин идет сдавать в колхоз своего, годного только на живодерку, коня, он совершает самый героический поступок в своей жизни: ведь конь — все достояние этого бедняка, одержимого неуемным собственническим инстинктом.

Образ Митьки Спирина подвергся в фильме большим изменениям. Панферов создавал из него гротесковую фигуру неудачливого стяжателя, сатирический персонаж. В фильме сатиру заменила ирония, а быт вытеснил гротеск. «Снизив» образ, режиссеры и артист Оленев придали ему реалистическое звучание. Сатирическая абстракция, маска стяжателя превратилась в характер. И в новой трактовке образ Спирина стал важным дополнением к образу Гурьянова.

Образы директора МТС Ждаркина, Анчурки, Чанцова, Стеши и Захара Катаева переданы в фильме в самых общих чертах. Но ни один из них не требовал детальной разработки. Ведь в фильме они нужны лишь поскольку они выражают новые черты крестьянства, рожденные колхозом.

Не важно, что думает Анчурка, начиная совместную жизнь с Гурьяновым; важно, что жизнь с Анчуркой убеждает Гурьянова в том, что у этой женщины появилось чувство собственного достоинства, что она видит в себе ровню мужу, а не его рабу. Важно, что Гурьянов (и вместе с ним зрители) видит, как Чанцов и Ждаркин отдают себя работе с такой страстью, с какой они никогда не занимались бы собственным хозяйством. Важно, что слово «начальство» наполнилось новым смыслом, и рассудительный и спокойный Катаев уверенно распоряжается в колхозе, а колхозники добровольно, сознательно и без всякого принуждения выполняют его распоряжения. Важно, наконец, что авторитет завоевывается не возрастом, а делами: с молодой Стешей советуются старики.

Каждый из этих образов мастеров обновленной земли передан артистами лишь в той мере, которая определяется важностью данного образа для развития темы картины. А мера эта требует корректного и очень сдержанного исполнения, отсутствия деталей, могущих увести внимание зрителей в сторону.

Не удались в фильме персонажи отрицательные. Очень колоритная у Панферова фигура злого кащея—кулака Плакущева потеряла в фильме свое своеобразие. Шаблонен и мелок образ другого врага — районного начальника Пугачева. В фильме ему уделено много меньше внимания, чем в сценарии. Нехватку драматургического материала в ролях актеры не сумели компенсировать присущими им средствами.

◇

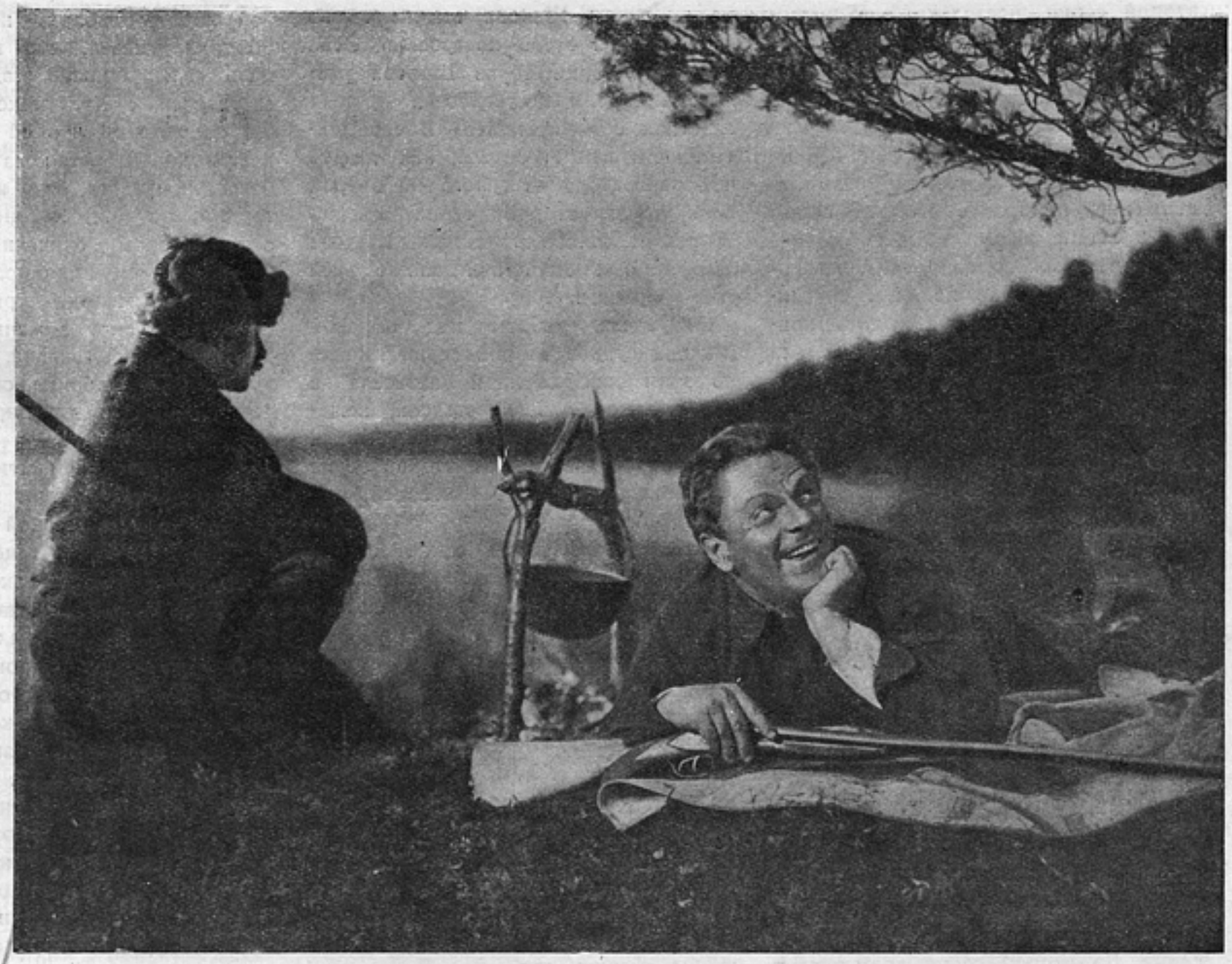
Никита Гурьянов является сперва свидетелем, а затем и участником событий огромного масштаба, происходящих в колхозе. Порой они имеют эпический размах, как сцена прорытия Миколиной горы. Порой они приобретают камерное звучание, как в сцене прихода Анчурки к Никите, где между мужем и женой сразу возникают новые, равноправные отношения. Независимо от масштаба — это события одинакового порядка и значимости, ибо в них в равной степени выражаются новые социалистические качества и отношения людей.

Деревня, показанная на экране Панферовым, Строевой и Рошалем, не приукрашена и не изображена сквозь призму литературных или живописных влияний. В этой деревне успехи достигаются трудом, и фильм показывает главным образом труд, красивый, но упорный и напряженный.

Прекрасное знание колхозной действительности у автора сценария Панферова помогло режиссерам развернуть философскую тему поисков радости, созидания обновленной жизни и, в свою очередь, передать на экране образ советской деревни с большой реалистической убедительностью.

Фильм В поисках радости является экранизацией романа Панферова по его собственному сценарию. Как всякая экранизация, фильм уступает своему литературному прообразу в подробности и мотивированности действия. В фильме удалось передать лишь отдельные сюжетные линии романа, причем в нем не вместился даже весь сценарный материал. Но кинематограф, уступая литературе в широте охвата событий, в подробности их анализа, обладает по сравнению с ней одним преимуществом — огромной наглядностью.

Если фильм и оказался несколько фрагментарным, то умная и талантливая трактовка его философской темы и его основного образа, правдивый показ советской деревни приблизили к нам — зрителям — интересное литературное произведение и внесли в него новые краски.



„Великий гражданин“ *

Н. Коварский

V

В первой серии фильма — Шахов партийный работник небольшого масштаба. Сюжет первой серии держится на перипетиях борьбы между ним, секретарем райкома и верхушкой губкома — людьми, в руках которых находится власть в крае и которые стремятся употребить и использовать эту власть против партии, против революции. Таким образом в первой серии Шахов вел борьбу против людей, которые обладали гораздо более широкими полномочиями и властью, нежели он сам. Уже эта ситуация ставила его драматургически в чрезвычайно выгодное положение.

Во второй серии мы имеем драматургически иное положение, и трудности работы над образом Шахова возросли здесь во сто крат.

В фабуле первой и второй серии есть много общего. В частности, фабульный узел начальных частей первой серии почти буквально повторен во второй. Борьба между Шаховым и Карташовым начинается из-за вопроса о том, нужно ли вводить на заводе рационализаторские новшества, предложенные старыми рабочими Дубком и Кацом. Начиная с этого вопроса, она перерастает далее в открытую борьбу по всем направлениям партийно-политической жизни. Большевик Шахов стремится развить, поднять, всеми силами поддержать инициативу рабочих; «оппозиция» во главе с Карташовым стремится убить ее, приглушить, раздавить. В этом периоде борьба идет еще в открытую — Шахов непосредственно сталкивается с противниками, каждый эпизод развивается как эпизод прямого конфликта между Шаховым и «оппозицией».

Во второй серии действие сконцентрировано преимущественно вокруг борьбы за осуществление тех предложений, которые выдвинуты группой рабочих во главе с Колесниковой. Эти предложения и их реализация знаменуют собой ту стадию развития ударничества и соревнования, которая естественно и закономерно переходит в стахановское движение. В фильме оно не названо, но зрителю ясно, что оно будет переживать период самого бурного развития уже на следующий день после окончания

* Окончание. См. «Искусство кино» № 11.

«ВЕЛИКИЙ ГРАЖДАНИН» (вторая серия)

Сценарий М. Блеймана, М. Большинцова и Ф. Эрмлера. Режиссер Ф. Эрмлер. Оператор засл. арт. БССР А. Кальцатый. Ленфильм. На фото: засл. арт. респ. Б. Жуковский в роли лесника и арт. Н. Боголюбов в роли Шахова

второй серии, настолько оно подготовлено, настолько созрели для него все предпосылки в тех событиях, которые развивались на заводе «Красный металлист».

И снова, как и в первой серии, враги стремятся задушить, убить это движение, подорвать его в самом корне всеми силами и способами — от вредительского сопротивления инженера Авдеева до попыток организовать диверсию и разрушить конвейер. Это движение растет и на Каналстрое, и здесь враги пытаются применить ту же тактику и организуют взрыв, который приводит к обвалу с человеческими жертвами. Но во второй серии враги прячутся в подполье; непосредственно с Шаховым сталкивается только часть из них (Авдеев, Земцов), но даже и те, кто сталкивается с ним непосредственно, вынуждены всячески прятать свое настоящее лицо, свое отношение к происходящему. Вот почему в непосредственный драматический конфликт Шахов с персонажами, представляющими активных врагов народа из «бывшей оппозиции», не вступает.

Эта особенность при наличии общих мотивов между первой и второй сериями ведет, однако, к принципиально иному построению второй серии. Во второй серии драматургия столкновения внутри эпизодов заменена в большинстве случаев логикой сопоставления эпизодов. Самый конфликт вытекает из этого сопоставления. Шахов догадывается о существовании вражеского подполья, но точно почти до самого последнего момента ничего о нем не знает. Враги меняют тактику, стремясь каждый раз поставить его в положение, из которого, казалось бы, невозможно выйти, которое неминуемо должно повести к срыву дела, к крушению авторитета Шахова как партийного руководителя, к провалу движения на заводе. Но, даже не зная точно участников и нитей заговора, Шахов парализует каждый раз замыслы врагов, разрушает сложную вражескую интригу. И в тот момент, когда Боровский, торжествуя, сообщает Сизову, что Авдеев сумел завоевать доверие Шахова, сидит у него на квартире, хвастается достижениями и распивает чай с вареньем, именно в этот момент Шахов предлагает Авдееву подать заявление об уходе с завода. Резкое столкновение этих двух эпизодов типично для всей драматургии второй серии, как способ построения и развития темы.

И как раз все трудности работы над образом Шахова вытекали из особенностей этого построения. Если в первой серии образ Шахова развивался преимущественно в прямых схватках с «оппозицией» и его деятельность как строителя, как творца и организатора отступала на второй план, то во второй серии именно этот созидательный гений Шахова должен был быть показан во всей своей яркости.

От успеха работы над образом Шахова судьба второй серии именно по этим соображениям зависела в значительно большей степени, нежели первой. Самое задание, самый замысел образа был во второй серии значительней, шире, масштабней, чем в первой.

Идеи строительства, дух созидания владеют Шаховым настолько полно и нераздельно, что когда лесник признается ему в том, что он должен был убить его, и рассказывает, как помешал ему вопрос Шахова об отношении окрестных крестьян к каналу, Шахов, сразу же заинтересовавшись этим последним вопросом, начинает жадно выспрашивать, довольны ли будут крестьяне, если канал пойдет через Соколиную гору. Переход этот настолько в характере Шахова, что актеру почти не пришлось делать никаких усилий, чтобы сыграть его.

Этот дух созидания и придает образу Шахова величайшую полноту жизнеощущения, творческую полноценность. Эпизод с Лосевой, мимоходом устроенное дело с Федотьевым, слет ударников, подъем движения ударников на «Красном металлисте» — все это дело рук Шахова, во все это вложена его творческая мысль, творческое беспокойство.

В последнем проходе через зал дворца культуры как бы вновь повторен весь жизненный путь Шахова, и характер его как борца и строителя обнаруживается в последний раз во всей полноте и яркости.

Вот он подошел и сказал несколько слов по поводу канала и еще раз подтвердил, что канал непременно должен быть закончен к двадцатому; вот к нему подбежали какие-то девушки, работницы со строительства канала и напомнили ему о том, что он обещал им подарить яхту; вот он упрекнул Федотьева за то, что колхоз, в котором тот председательствует, — богатейший колхоз в крае — отказался построить избу-читальню и искренно обрадовался, узнав, что там строится двухэтажный каменный клуб с кино; вот он заговорил с каким-то садоводом относительно новой породы яблок, похвалил его, ободрил, сказал, что нужно разводить сады, больше садов; вот он встретился с Колесниковой и в ответ на реплику, что ей очень трудно дается директорство на заводе, улыбаясь, признался, что и ему тоже трудно; вот он, наконец, встретился с директором спичечной фабрики, предложил ему папиросу, спички, и когда тот, исчиркав три или четыре спички, не смог зажечь ни одной, расхохотавшись, заявил, что эту продукцию его фабрики он уже пятый день специально для директора носит в кармане.

В этом последнем, очень коротком пути Шахова проходит вся его жизнь. Едва-ли есть в мировой кинематографии другая такая сцена, которая была бы исполнена такого напряжения, патетики и трагизма.

Великий гражданин — превосходный фильм, проникнутый настоящей политической остротой, смелостью, умом, но только образ Шахова придает ему характер высокой политической трагедии.

Одна черта, один принцип в работе Блеймана, Большинцова и Эрмлера над образами действующих лиц в фильме «Великий гражданин» является наиболее существенной и характерной. Политическая характеристика персонажа превращена в этом фильме в закон развития его психологической жизни, она остается не просто политической характеристикой, но приобретает значение организующее, конституирующее внутреннюю жизнь образа. И образ не теряет от этого ни в своей глубине, ни в своей яркости. Наоборот, именно развернутая и глубокая политическая характеристика потребовала вскрытия всего многообразия психологических и моральных проблем, которые составляют содержание того или иного образа.

Само собой разумеется, что эти принципы работы над характером потребовали и соответствующей драматургии и сответствующего стиля режиссерской работы.

Именно этим объясняется то, что большинство эпизодов фильма представляют собой своеобразную очную ставку. Блейман, Большинцов и Эрмлер принципиально и сознательно строят ряд сцен, как своеобразный поединок двух характеров. Ночная сцена разговора Карташова и Шахова, разговор Шахова и Боровского в губкоме, сцена беседы Максима и Карташова, сцена Карташова и Боровского, когда Карташов устраивает истерику по поводу приезда Максима, снова ночная сцена Карта-

шова и Шахова (первая серия); разговор Дубка и Каца в доме отдыха, Шахов и лесник, Авдеев и Боровский, Шахов и Авдеев, Боровский и Дронов, Пятаков и Карташов, а затем Карташов и представитель одной из иностранных держав, Шахов и Земцов, Карташов и Боровский, Боровский и Брянцев (вторая серия) — таков неполный список этих очных ставок. Они не все одинаковы по своим функциям в общем развитии драмы, но все они построены так, что дают возможность для резкого столкновения враждебных характеров, моральных принципов, враждебных психологий. Построение это не было принципиально новым для Эрмлера — он пытался осуществить его уже в немом кино (Дом в сугробах, отчасти — Парижский сапожник), в одном из первых своих звуковых фильмов (ряд эпизодов в Крестьянах); но только в Великом гражданине оно было превращено в общий принцип композиции, тесно связанный со стремлением режиссера к психологической глубине и детальности в характеристике персонажей.

Только очень немногие из этих очных ставок имеют существенное фабульное значение; иначе говоря, большинство из них отнюдь не являются необходимыми в прагматической связи событий. В первой серии ночной разговор Шахова и Карташова является завязкой борьбы, полностью характеризует ее исходные позиции и, следовательно, фабульная его роль неоспорима. А второй ночной разговор в губкоме, когда Шахов вызывает к себе Карташова, чтобы спросить у него, что ему известно по поводу поганой антисоветской листовки, которую распространял один из карташовских учеников, — почти никакой фабульной нагрузки на себе не несет. Это было настолько очевидно для авторов, что они пренебрегли даже элементарной возможностью где-то в конце серии связать концы с концами и продемонстрировать или хотя бы оговорить причастность Карташова к этим листовкам. Причастность эта ясна зрителю и без соответствующей сюжетной аргументации, но зритель примышляет это сам, — фильм ему нигде об этом не говорит ни слова. С точки зрения прагматической фабулы ни разговор Максима с Карташовым, ни разговор Боровского с Карташовым, ни ряд других эпизодов не играют никакой роли.

Во второй серии мы имеем несколько иную структуру, но и здесь в развитии событий целый ряд эпизодов не имеет сколько-нибудь существенного значения. В разговоре Шахова с Авдеевым — фабульно значителен только тот факт, что Шахов предлагает Авдееву подать заявление об уходе с завода. Но это он делает в первых же двух репликах — все остальное представляет собою развернутую мотивировку, которая и оказывается в эпизоде самым главным и существенным моментом.

Это построение естественно в психологической прозе. Оно естественно и в фильме, претендующем на психологическую глубину, на постановку больших и серьезных проблем политики и идеологии. Оно ставит обсуждение этих проблем в центр сюжета с тем, что в процессе этого обсуждения раскрываются характеры и психология персонажей.

VI

Система очных ставок потребовали от Эрмлера и оператора Кальцатого создания и особой системы мизансцен, и особого способа съемки, и особых приемов работы со светом. Мне хотелось бы здесь подчеркнуть, что эта новая система мизансцен и новые приемы съемки явились в фильмах Эрмлера настолько же органически, насколько органически перешел этот режиссер к звуковому фильму, ибо в самой природе замыслов Эрмлера заключена была необходимость звучащего, произносимого слова.

Первое, что бросается в глаза при просмотре обеих серий Великого гражданина, — это абсолютная незаметность, неощутимость перехода от плана к плану. Не только один Эрмлер добивался и добивается этого эффекта. В наших звуковых фильмах последних лет были примеры неоднократных попыток убрать быструю, ритмически подчеркнутую смену планов, сделать монтажную фразу недробимой, непрерывной, как бы единым повествовательным абзацем. В этой связи можно напомнить некоторые эпизоды в фильме Иван Довженко, ряд панорам в Женитьбе Гарина и Локшиной; того же эффекта добивались Козинцев и Трауберг в некоторых эпизодах трилогии о Максиме.

Здесь — в осуществлении этого эффекта — возможны два принципиально и технически различных пути. Эпизод игры на биллиарде в Возвращении Максима смонтирован короткими кусками, но смонтирован при этом настолько логически неоспоримо, самые детали выбраны настолько безукоризненно точно, для характеристики всей ситуации найдены моменты настолько изобразительно яркие, что зритель не замечает переходов от одного куска к другому. В плане обычного монтажа короткими кусками — это своего рода шедевр, образец монтажа, являющийся вместе с тем и своеобразным пограничным знаком. Это тот максимум, которого можно добиться при этой системе монтажа и съемки, обычной для немого и для первых лет звукового кино.

Другой путь — это путь широкого использования приемов панорамирования, общих планов, длинных кусков.

Эти приемы вызывали еще совсем недавно категорические и резкие возражения крупнейших мастеров нашего кино, утверждавших, что они ведут к отказу от основных принципов искусства кино.

«Еще раз должен подчеркнуть, — писал Всеволод Пудовкин в книге «Актер в фильме», — что, говоря о технике актера и цельности образа, я ни в коей мере не отрицаю и не отвожу неизбежности наличия в процессе съемки кинокартины отдельных коротких кусков. Существует тенденция помочь актеру, переведя его работу на длинные куски и общие планы. Эта тенденция по существу есть ход по линии наименьшего сопротивления, протаскивающая в кинематограф природу и технику театра. Тенденция эта — игнорирование огромных возможностей кинематографа, поставивших его на особое место в ряду других искусств, которое, как я говорил уже, непосредственно связано с короткостью, а следовательно, и многочисленностью составляющих кинокартину кусков. Путь по этой линии никому не закрыт. Картина Гроза, являющаяся с этой точки зрения в сущности реакционной, в конце концов имеет несомненное и крупное культурное значение, поскольку она чуть ли не впервые позволяет актеру чувствовать себя живым человеком в процессе игры. Но, конечно, не эта линия сведения кинозрелища к сценическому ограничению времени и места есть путь кинематографа».

Эта полемика Пудовкина чрезвычайно напоминает его же выступления в период первых работ по освоению звукового кино. И он, и Эйзенштейн, и Александров заботливо стремились предупредить кинематографию от натуралистического использования звука, от натуралистического воспроизведения речи. Они категорически настаивали на том, что «первые опыты со звуком должны быть направлены в сторону резкого несовпадения со зрительным образом», что в кино необходимо культивировать не синхронную звучащую речь, а исключи-

«ВЕЛИКИЙ ГРАЖДАНИН» (первая серия)

Сценарий М. Блеймана, М. Большинцова Ф. Эрмлера. Режиссер Ф. Эрмлер. Оператор засл. арт. БССР А. Кальцатый. Ленфильм. На фото (справа): арт. Н. Боголюбов в роли Шахова

тельно контрапунктическое использование звука. И, как и в вопросе о длинных кусках и общих планах, Пудовкин предсказывал, что «говорящий фильм будущего не имеет», что «появление звука снова толкнет нас по линии наименьшего сопротивления — к суррогатам театра». Как мы видим, аргументация не изменилась даже текстуально.

Был период, когда в советской кинематографии некоторые режиссеры вообще пытались избегать крупных планов. Мода эта была чрезвычайно кратковременной и прямого отношения к вопросу о длинных и коротких монтажных кусках не имела. И Пудовкин возражал отнюдь не против этой моды. Он возражал против новых возможностей кинематографии с подозрительностью архаиста, которому все кажется, что возникающие на его глазах новшества разрушают самое искусство.

Монтаж короткими кусками всегда ведет к тому, что зритель все время ощущает точку, с которой снят тот или иной кусок. Дело здесь даже не в ощущении, а в том, что точка съемки входит в кадр как элемент кадра. При этом выбор той или иной точки съемки может быть мотивированным (с точки зрения другого персонажа и пр.) либо немотивированным (вернее, мотивированным только стилистическими задачами — требованием наибольшей графической и живописной выразительности). Но в обоих случаях точка входит в кадр как один из его элементов, как своеобразное выражение художественного замысла и воли художника. Воля эта навязана зрителю извне, она не диктуется смыслом эпизода, характером персонажа, характером ситуации. Художнику кажется правильным и наиболее выразительным показать такого-то героя или такой-то павильон или кусок натуры именно с этой точки зрения.

Разумеется, в этой характеристике монтажа коротких кусков я несколько утрирую и говорю только о крайних выражениях этой системы. Были в кинематографии разные периоды, когда выбор той или иной съемочной точки диктовался различными принципиальными, стилистическими соображениями. Среди них были и соображения наибольшей изобразительной эффективности, четкости. Если режиссер и оператор ставили перед собой при этом в качестве образца живописную манеру какого-либо художественного направления или отдельного художника, то выбор точек съемки диктовался исключительно задачами стилизации. Мы знаем ряд мастеров, которые выбирали точки съемки с целью искажения, карикатурной деформации снимаемого объекта (часто в немых картинах Эйзенштейна); при этом, разумеется, художник исходил из смысла и характера объекта. Но последние случаи встречались значительно реже. Как правило, при выборе точек съемки учитывалась главным образом изобразительная сторона кадра.

Незаметность перехода планов есть прямой результат стремления режиссера и оператора сделать точку съемки незаметной, изъять ее из кадра как элемент ощутимый, как один из компонентов кадра, из стремления, условно говоря, свести на-нет роль съемочного аппарата.

Эрмлер как-то говорил, что в процессе подготовительной работы к съемкам Великого гражданина он неожиданно понял, что полномочия и права съемочного аппарата должны быть расширены. До сих пор его задачей было только фиксировать происходящее, теперь он должен не только фиксировать, но и комментировать, объяснять, вмешиваться. В качестве примера Эрмлер привел кусок в последней части второй серии. Пройдя зал дворца культуры, Шахов уходит за небольшую дверь в углу, ведущую на сцену. Там, в коридоре, за дверью ждет его предательская пуля Брянцева. На общем плане Шахов подходит к двери, открывает ее. И вдруг аппарат с сумасшедшей скоростью, словно стремясь предупредить Шахова, стремясь отвести руку убийцы, наезжает на дверь. Поздно. На крупном плане двери спустилась ручка, гибель героя неотвратима.

Утверждение Эрмлера абсолютно правильно и именно в этом заключается один из принципов той новой системы мизансцен и съемки, которую он и оператор Кальцатый осуществили в Великом гражданине. И, как это ни парадоксально, роль съемочного аппарата как комментатора, как «существа», вмешивающегося в события, — обратно пропорциональна заметности, ощутимости этой роли зрителем. Секрет здесь очень простой: Эрмлер и Кальцатый на всем протяжении работы над первой и второй сериями картины пользовались только одной съемочной точкой — точкой от зрителя. Как бы ни двигался актер, в какой бы части кадра он ни находился, — все время зритель видел его со своей «точки зрения». Как им удалось осуществить это, мы увидим дальше.

Заметность, ощутимость смены точек и смены планов, переход на точки, которые физически для зрителя

невозможны (не может зритель одновременно чувствовать себя и видящим актера в лицо из одного угла павильона и видящим его со спины из другого угла того же павильона), неизбежно ведут к прерывности, к дробности, которая, будь она трижды осмыслена как прием, как один из элементов построения монтажной фразы,—всегда оставляет впечатление ряда фотографий, быстро сменяющих одна другую и лишающих впечатление необходимой связи и непрерывной последовательности.

Знаменитый «рваный монтаж», который наши кинематографисты называли американским, а американские считали изобретением мастеров советской кинематографии (возможности монтажа этого типа были обнаружены нашими мастерами в американских комических, использованы в ряде выдающихся советских фильмов — Новый Вавилон и др., — а затем уже из этих фильмов перенесены американцами в полнометражные «серьезные» работы) был наиболее яркой и последовательной попыткой использования технического несовершенства, неподвижности съемочного аппарата, как особого и специфического приема искусства кинематографии.

Прием этот, например, в фильме Новый Вавилон, был основным приемом монтажа, основным принципом организации кадров: он все время тенденциозно подчеркивался, что приводило даже к впечатлению некоторой назойливости. На этом же приеме был построен и ряд эпизодов в Обломке империи, в частности, знаменитая сцена воспоминаний Филимонова.

Я позволю себе привести отрывок из монтажных листов этой картины. Последовательность событий такова: Филимонов, увидев жену в окне вагона презжавшего мимо поезда, вернулся домой, подобрав на перроне выброшенную из окна того же вагона коробку папирос «Эпоха», сел в комнате у швейной машины. Идет чередование кусков с планами Филимонова, упавшей на пол коробки, лица жены, быстро мчащихся по полотну железнодорожных колес, крутящегося колеса швейной машины, лапки машины, детали пулемета.

1-й.	Филимонов за столом у швейной машины	20
Кр.	Деталь пулемета	7
1-й.	Филимонов лихорадочно крутит ручку машины	1,5
1-й.	Лапка работает	18
Кр.	Дуло стреляющего пулемета	6
»	Лапка	5
»	Дуло пулемета	4
Кр.	Лапка	4
»	Дуло	4
»	Лапка	4
»	Дуло	3
»	Лапка	3
»	Деталь стреляющего пулемета	3
»	Лапка	3
»	Дуло	3

Дальше на протяжении шестнадцати кадров продолжается то же чередование лапки швейной машины и дула пулемета, но уже еще более короткими кусками — по два метра.

У Эрмлера этот монтаж мотивирован больным сознанием Филимонова, находящегося во власти настойчивых и мучительных ассоциаций. Но тот же прием монтажа применялся и вне какой бы то ни было мотивировки, как обычный способ построения.

«Рваный» или американский монтаж есть лишь крайнее и вместе с тем наиболее характерное выражение принципа съемки с различных неподвижных точек короткими кусками.

«ВЕЛИКИЙ ГРАЖДАНИН» (вторая серия)

Сценарий М. Блеймана, М. Большинцова и Ф. Эрмлера. Режиссер Ф. Эрмлер. Оператор засл. арт. БССР А. Кальцатый, Ленфильм. На фото: арт. Н. Боголюбов в роли Шахова, арт. С. Семенов в роли Колесникова и засл. арт. респ. А. Зражевский в роли Дубка

VII

Эрмлеру важно было в работе над Великим гражданином добиться непрерывной повествовательной фразы, для него важно было, чтобы аппарат действительно служил не только для фиксации, но и для своеобразного «комментирования». Ему важно было добиться значительно большей выразительности, убрав вместе с тем произвол аппарата, заставляющего зрителя переходить с одной точки на другую вне общей связи с идейным и художественным замыслом фильма.

Но если точка съемки остается постоянной точкой от зрителя, то чем же отличается эта система композиции от обычной театральной площадки, где точка зрения раз и навсегда определена купленным билетом на место — в партере, в ложе, в бельэтаже, на галерке? И, может быть, Пудовкин прав, утверждая, что съемка на общих планах длинными кусками снимает специфичность киноискусства и превращает его в традиционное театральное зрелище?

Я попытаюсь рассказать, как сняты и смонтированы несколько сцен из первой и второй серий Великого гражданина, чтобы показать, что

«ВЕЛИКИЙ ГРАЖДАНИН» (первая серия)

Сценарий М. Блеймана, М. Большинцова и Ф. Эрмлера. Режиссер Ф. Эрмлер. Оператор засл. арт. БССР А. Кальцатый. Ленфильм. На фото: арт. Н. Боголюбов в роли Шахова

эта боязнь за судьбу «специфики» кино в данном случае есть вздорная и ложная боязнь, что в действительности Эрмлер не только не отказывается от принципов искусства кино, но и создает новые принципы кинематографической выразительности.

Разговор Максима и Карташова в первой серии кончился тем, что Карташов обещал ему на первом же собрании на «Красном металлисте» доказать, что партийные массы солидарны с руководителями губкома. Максим ушел. Встревоженный и раздраженный Карташов, заранее понимая, что на «Красном металлисте» его ждет полный провал, пулей вылетает из кабинета и бежит в комнату Боровского. Он вбегает в кабинет Боровского, быстро идет на аппарат, к столу, где сидит Боровский. Этот кусок снят на общем плане. Карташов подбегает к дивану, бросается на него. Аппарат все время следил за ним, в одном с ним ритме прошел стремительно комнату, повернул за ним вправо. При повороте аппарат перешел на средний план, ибо повернувшись, он оказался непосредственно перед столом, возле которого идет продолжение сцены. Обстановка в комнате Боровского такова: налево от двери, в которую вбегает Карташов, расположен письменный стол Боровского, направо диван и перед ним кресла. Карташов быстро вбегает в дверь и резко поворачивает налево, к столу Боровского. Сцена снята на общем плане. Аппарат в том же стремительном ритме, в каком двигается и Берсенев, играющий Карташова, поворачивает за ним налево. Карташов сказал Боровскому несколько фраз, затем снова отбежал от него, пошел к дивану, бросился на диван. И снова аппарат в том же ритме идет за ним и останавливается на среднем плане, потому что при повороте направо аппарат оказался очень близко от дивана и кресел, где лежит Карташов и куда подходит Боровский. Боровский, которого аппарат оставил за его письменным столом вне кадра, встал, вошел в кадр, подошел к Карташову, уселся возле него на кресло.

Здесь, в конце этого куска, мы имеем единственную склейку во всем эпизоде. Аппарат на секунду прервал панорамирование [1] и подвинулся еще ближе к Боровскому и Карташову. Скачок сделан в том же направлении, в котором все время двигался аппарат.

Продолжение этой сцены идет все время на среднем плане. Вот Боровский иронически посоветовал Карташову пойти к Максиму, встать на колени, рассказать о совещаниях с Зиновьевым и Троцким.. Вот возмутился Карташов: «Как вы смеете мне давать такие советы!.. мне, отдавшему жизнь революции?..» Вот он обругал Боровского грязным авантюристом. Боровский закричал на него за истерику, Карташов в том же истерически-бабьем тоне застонал: «Что же делать, что делать?» Боровский слегка подвинулся к Карташову, начал его успокаивать, рассказывать, что есть все возможности обеспечить успех собрания на «Красном металлисте». Со спокойным цинизмом он объясняет Карташову всю грязную механику, посредством которой он собирается обмануть Максима.

С начала речи Боровского и до конца сцены аппарат со среднего плана медленно приближается к говорящим. Он приближается медленно как бы в ритме повышения настроения Карташова, который, наблюдая цинично-спокойную уверенность Боровского, слушая план всей комбинации с устройством собрания, успокаивается, и сам начинает спрашивать об отдельных деталях. Аппарат подъезжает до крупного плана, стремясь разгадать и понять этот переход Карташова от подлой истерики и отчаяния до не менее подлого легкомыслия и радости по поводу того, что все организовано Боровским, как следует, что волноваться особенно нечего, что они сумеют доказать Максиму мнимую солидарность партийных масс с ними, готовящими преступление против ЦК.

В неожиданности и резкости этого перехода — очень характерная черта Карташова, который по природе своей является подлецом легкомысленным, легко переходящим от истерической паники к легкости и хлестаковской самоуверенности.

Наконец, в кадре остаются уже только крупные планы лиц Боровского и Карташова. Это происходит к тому моменту, когда Карташов отнюдь не потому, что в нем неожиданно заговорила совесть, а так только, для проформы, говорит: «...Неприятно все... Вы понимаете, получается какая-то мелкая интрижка...» И все с тем же спокойствием Боровский объясняет: «Алексей Дмитриевич, французы называют политику грязным ремеслом». «Да... — соглашается Карташов, — сальметье!..» И вдруг с восторгом и восхищением перед организаторскими «талантами» Боровского восклицает: «Чорт возьми, Боровский, оказывается организация собрания — тоже искусство!» И попрежнему спокойно Боровский резюмирует: «И большое, Алексей Дмитриевич».

Вывод сделан, преступники разоблачили сами себя, согласившись с тем, что занимаются они «грязным ремеслом», итоги подведены. И совсем неслучайно к этим итогам, к этому выяснению моральной физиономии Карташова и Боровского (политическая их физиономия уже была ясна много раньше), к этому саморазоблачению подлецов, очень точно себя характеризующих в заключительных репликах сцены, нас подвело

[1] Термины — панорама, панорамирование применяются здесь не вполне точно. В процессе панорамирования аппарат механически фиксирует все, что находится между отправной и конечной точками панорамы. Такой механической фиксации и Эрмлер и Кальцатый тщательно избегают. Прием, применяемый ими, правильнее было бы назвать английским термином «Tmave eling», но это усложнение терминологии кажется мне излишним педантизмом.

медленное движение аппарата от среднего плана к крупному.

Я мог позволить себе это вполне метафорическое выражение, потому что оно довольно точно передает замысел Эрмлера. Он использует смену планов в не совсем обычной функции.

Обычно на экране возникают крупные планы героев в наиболее напряженный эмоционально момент или в наиболее ответственный момент развития диалога, в момент, когда герой произносит какое-либо решающее слово. Но в большинстве случаев крупный план возникает как своеобразная эмфатическая интонация в кино.

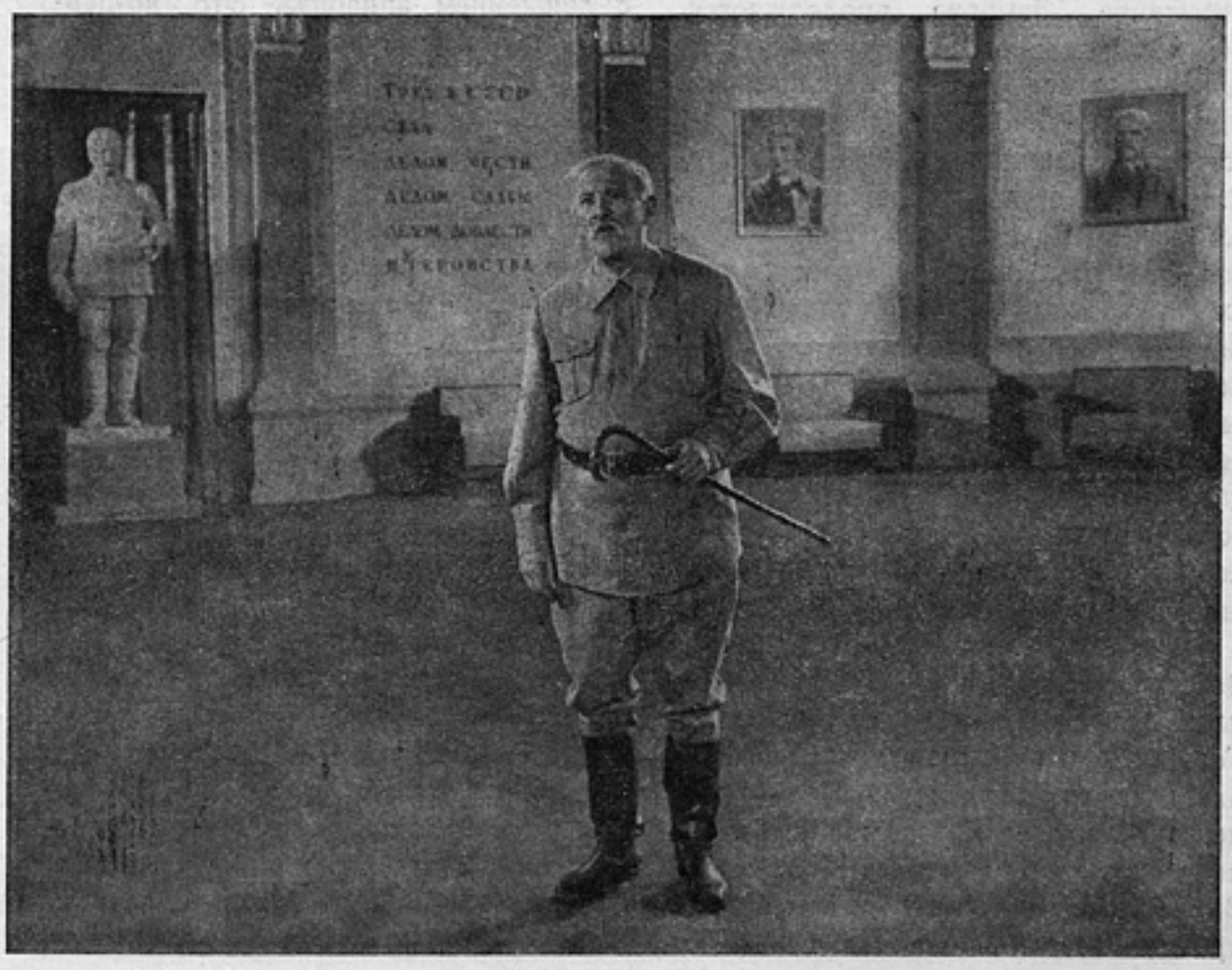
Наибольшее эмоциональное напряжение в сцене Карташов — Боровский падает на начало разговора, когда Боровский криком усмиряет истерику Карташова. Но приближение к крупному плану начинается позже в тот момент, когда Карташов уже успокаивается и с любопытством выслушивает план организации собрания с целью обмана Максима. Этот крупный план подчеркивает, с одной стороны, глубокое моральное падение «оппозиции», особенно ясное в последних репликах («Политика — грязное ремесло»), а с другой стороны — как бы стремится дать наиболее наглядный отчет о том отвратительном психологическом феномене, который представляет собой Карташов, с необыкновенной легкостью переходящий от полной истерической паники к легкомысленному самодовольству и радужным надеждам.

«ВЕЛИКИЙ ГРАЖДАНИН» (вторая серия)
Сценарий М. Блеймана, М. Большинцова и Ф. Эрмлера. Режиссер Ф. Эрмлер. Оператор засл. арт. БССР А. Кальцатый

Другой пример — одна из лучших сцен второй серии фильма — сцена разоблачения Шаховым Земцова. Сцена эта начинается на общем плане кабинета, по которому крупными шагами ходит о чем-то размышляющий Шахов. На этом же плане в кабинет вбегает Земцов. Затем действие переходит в средний план не резким переходом, но постепенно и, как в целом ряде случаев в фильме, согласованно с движением актера. Аппарат движется от плана к плану в том же ритме и в том же направлении, в каком движется актер.

Идет разговор, в котором Земцов возмущается, что его допрашивали, «как преступника», а Шахов успокаивает его, рассказывая, что они и его, Шахова, держали два часа. Мимоходом, явно думая о чем-то другом, Шахов спрашивает: «В конце концов, выяснили, наконец, этот сложный вопрос?» — вопрос, где был Земцов с 1911-го по 1913-й год. И здесь Земцов лжет, что он был в Иркутске и Красноярске, а не в Омске, где в это время он провалил подпольную типографию и выдал охранке нескольких большевиков. Эта ложь заставляет Шахова насторожиться. Лицо его становится гневным и напряженным, он начинает расспрашивать Земцова:

«ВЕЛИКИЙ ГРАЖДАНИН» (вторая серия)
Сценарий М. Блеймана, М. Большинцова и Ф. Эрмлера. Режиссер Ф. Эрмлер. Оператор засл. арт. БССР А. Кальцатый. Ленфильм. На фото: засл. арт. респ. А. Зражевский в роли Дубка.



«Позволь, позволь... Как же так, ты был арестован в одиннадцатом году, сидел в Орловском централе и был приговорен к ссылке в Омск и оттуда, по твоим рассказам, ты бежал за границу». Земцов, не очень твердо маскируя свою неуверенность деланным спокойствием, интонацией, по которой должно быть ясно, что этому вопросу он не придает решительно никакого значения, пытается объяснить, что из Омска его вскоре перевели в Иркутск, так что он «фактически в Омске не был». Это заставляет Шахова насторожиться еще больше; он встает, идет на аппарат— аппарат фиксирует крупный план Шахова и сидящего за ним Земцова. Все с тем же деланным спокойствием Земцов смотрит на часы, заявляет, что он поедет в совхоз, встает и идет к двери.

Вовсе не Земцов интересует режиссера. Для зрителей физиономия этого прохвоста после беседы с Сизовым уже совершенно ясна. Вся сцена построена совсем не в манере допроса, и разоблачение Земцова Шаховым отнюдь не является актом, заранее задуманным Шаховым. В момент, когда Земцов вошел в комнату объясняться по поводу того, что в контрольной комиссии его допрашивали, «как преступника», Шахов его ни в чем не подозревал. Но вот Земцов соврал. Мотивировка этой лжи, которой Земцов мог бы сравнительно легко избежать, нигде сценаристами не объяснена и не рассказана, но психологически она ясна и без всяких объяснений: в период пребывания Земцова в Орловском централе его завербовали в охранку. В Омске он делал свои первые шаги как провокатор и поэтому естественно, что он не хочет вспоминать о периоде своего пребывания в Омске. Если бы сцена была построена в форме заранее задуманного Шаховым допроса, то и режиссера и зрителей в равной мере должны были бы интересовать оба партнера этой сцены и даже не столько они, сколько самый процесс разоблачения, выяснения улик, уверток Земцова. Но при всей остроте ситуации вовсе не самый процесс разоблачения в центре режиссерской разработки этого эпизода. Режиссера больше всего волнует даже не самое столкновение великого гражданина Шахова со скользкой и отвратительной гадиной Земцовым, но опять, как и в сцене с Авдеевым, ход мыслей Шахова, его переживания в тот драматический момент, когда он начинает догадываться, что человек, работавший с ним бок-о-бок, — предатель, прохвост, враг. Шахову бесконечно тяжело и трудно, но долг большевика требует от него, чтобы он продолжил этот разговор, чтобы он выяснил, что прячет, что скрывает от него Земцов. Вот почему в центре режиссерского замысла, в центре всей мизансцены, в поле зрения аппарата все время находится Шахов; вот почему в момент, когда Земцов в первый раз лжет, на крупном плане перед зрителем возникает не лицо Земцова, но напряженное лицо Шахова.

Но на этом поединок характеров только начинается. Земцов пошел к двери, он виден где-то в перспективе комнаты; на переднем плане — Шахов. Шахов повернулся спиной к аппарату, сделал несколько шагов вправо,— аппарат пошел за ним. На секунду Шахов вышел из кадра и уже на общем плане окликнул Земцова. Здесь нужно упомянуть об одной почти постоянной черте в съемке большинства эпизодов фильма. Даже тогда, когда аппарат не двигается за героями и они показаны идущими, удаляющимися на общем плане, — оператор все время держит актера, действие которого необходимо подчеркнуть по ходу эпизода, в той же резкости, переводит за ним фокус. Шагающий по кабинету Шахов снят короткофокусным объективом 35-мм. И тогда, когда он отходит на задний план комнаты, он все время остается в фокусе, приковывая к себе внимание зрителя.

Шахов окликнул Земцова, попросил его на минуту задержаться. Земцов подошел к столу Шахова — теперь оба сидят на среднем плане у стола. Испытание Земцова продолжается. После реплики Земцова, в которой он пытается отвести от себя обвинение в том, что именно он проболтался об истории с лесником, указанием на других людей, присутствовавших в комнате во время допроса лесника, Шахов, окончательно убедившийся в своих подозрениях, снова спрашивает, сколько времени он был в Омске. И Земцов продолжает лгать. В первый раз за время всей сцены аппарат переходит здесь на крупный план Земцова, на лицо человека, растерявшегося, понимающего, что он попался, но все еще пытающегося собрать какие-то силы для дальнейшей борьбы.

За кадром голос Шахова: «Врешь!» Земцов вскакивает. Крупный его план аппарат снял сверху вниз; Теперь, когда Земцов вскочил, аппарат тоже взметнулся вверх, открывая первый план, на котором с необычайной резкостью выступают Шахов и Земцов. Земцов кричит, и чем больше кричит он, тем спокойнее становится Шахов. Он уже сделал свои выводы, ему уже больше не о чем разговаривать с Земцовым. Он отошел по другую сторону стола и одновременно с ним камера отодвинулась назад,—перед зрителем общий план. Земцов в бешенстве уходит из комнаты, камера отъезжает еще дальше. Перед глазами весь кабинет Шахова. Шахов у стола звонит по телефону Вершинину, чтобы тот арестовал Земцова.

VIII

В обоих этих эпизодах, как и в большинстве эпизодов фильма, «секрет» режиссера заключается не только в длинных кусках, не только в том, что точка от зрителя остается неизменной, не только в широком применении принципа панорамирования (мне довелось беседовать как-то с одним режиссером, который упорно, не желая слушать моих доказательств, утверждая, что вся удача эрмлеровских мизансцен зависела от благожелательности дирекции, отдавшей Эрмлеру единственную на Ленфильме тележку «Долли»). Эти чисто технические приемы настойчиво применялись режиссером в одном направлении, с одной определенной целью. Она заключалась в психологическом раскрытии, психологической детализации образа, в создании самых широких возможностей для моральной и психологической характеристики персонажа.

И вовсе не случайно Эрмлер и оператор Кальцатый все время стремятся координировать движение актера с движением аппарата. Это, во-первых (как и съемка длинными кусками), предоставляет актеру небывалую в кино свободу движения, несвязанность его полем зрения объектива. Актер перестает ощущать аппарат как досадную помеху, которая все время ограничивала и ограничивает его вовсе не во имя художественных задач, но только потому, что наклони он голову на несколько сантиметров в сторону, он уже оказывается вне поля зрения объектива только в силу технических условий съемки. Это, во-вторых («во-вторых» — в данном случае является самым главным и существенным), позволяет режиссеру все время концентрировать внимание зрителя на действующих лицах, точно характеризовать каждое их движение, каждый жест, каждую деталь мимики.

Для режиссера, мыслящего банально, сцена Шахов — Земцов не представляла бы никаких решительно трудностей. Он рассадил бы их на некотором расстоянии друг от друга,

хотя бы по разные стороны стола, и вел бы разговор либо на общем плане, изредка вкрапливая попеременно крупные планы собеседников, либо переходил бы панорамой от крупного плана одного к крупному плану другого. В такого рода переходах от одного крупного плана к другому есть что-то чрезвычайно плоское и безличное, неприятное. Но Эрмлеру отнюдь не важна длина съемочного куска сама по себе, тем менее принцип панорамирования, ему важно было превратить аппарат из равнодушного фотографа в тонкого и умного соглядатая, наблюдателя, тщательно отмечающего все детали поведения героя. Только таким образом можно было добиться того, что фотография—изобразительная сторона фильма — стала как бы прямой речью от автора, имеющего право на подробную психологическую характеристику. Только таким образом можно было снять фильм, построенный на самых сложных проблемах морали, политики, психологии, на непрерывном диалоге, в процессе которого возникают темы самого широкого философского порядка.

IX

Эрмлер построил свой фильм на принципах, которые до сих пор считались в кино запрещенными: на больших эпизодах, сплошь построенных на диалоге, на эпизодах, в большинстве которых фигурируют два беседующих человека, беседующих так, как они беседовали в русском романе прошлого века, в романе, который не боялся больших разговоров на серьезные темы идеологии и политики.

Все это отнюдь не привело к тому, что искусство кинематографии добровольно отдало себя в плен театру. Пудовкину казалось, что длинный кусок обязательно равнозначен общему плану, что он по самой своей природе исключает переходы от плана к плану, в частности исключает из обихода кино крупный план. Но Эрмлер в процессе работы над Великим гражданином и не думал отказываться от крупных планов. Наоборот, именно в системе, созданной Эрмлером, крупный план приобретает особую выразительность и силу, именно в этой системе работа со светом становится особенно ответственной и приобретает значение, которого она не имела при обычной системе съемки и монтажа.

При обычных принципах монтажа переход от плана к плану, в частности переход на крупный план, обязательно подразумевал некоторый разрыв между планами, требовалась в монтаже склейка кусков разных планов. Это неизбежно вело к перерыву последовательности в изображении поведения, действий, манеры персонажа держаться, на какой-то определенный период времени вырывало одного из персонажей из ситуации, концентрируя на нем, на его лице, на его эмоциях все внимание зрителя.

У Эрмлера крупный план почти никогда не является результатом изоляции героя. В фильме Эрмлера крупный план возникает не в результате разрыва, склейки, а к нему приводит панорамирующий аппарат, внимательно следящий за каждым движением актера. И этот принцип съемки и монтажа создает впечатление непрерывности в изображении поведения героя. Эрмлеру это было необходимо, ибо только при этой непрерывности он имеет возможность фиксировать детали психологического процесса, как бы получает возможность рассказывать о том, что думает и переживает тот или иной герой в данной ситуации.

Говоря о психологическом процессе, я применяю этот термин отнюдь не метафорически. Есть в фильме целый ряд эпизодов, в которых Эрмлера интересует почти исключительно ход мыслей и переживаний Шахова. Я уже говорил об этом в анализе сцены разоблачения Шаховым Земцова, то же можно сказать и о некоторых других эпизодах.

В стилистике крупных планов, в портретной живописи фильма, в работе со светом на крупных планах Эрмлер стремится подчеркнуть состояние героя, дать внешней характеристикой отчетливое впечатление о его внутреннем мире, о принятом решении, об отношении к происходящему.

В знаменитой ночной сцене первого (и решающего) разговора между Шаховым и Карташовым в первой серии почти все начало разговора Шахов лежит на диване. Карташов разбудил его; первые секунды он еще во власти сна, затем, когда Карташов начинает расспрашивать, верно ли, что Шахов очень резко выступал против него, требовал пленума, говорил, что обжалует решение горкома в ЦК, Шахов сразу настораживается, сразу возвращается к тому, что его волновало все последнее время. Карташов сетует на Шахова и на то, что «дружба для Шахова ничего не значит», а затем сразу переходит к изложению подлой, ренегатской своей программы. Шахов не перебивает его монолога ни одной репликой, он только лежит и слушает. Карташов говорит с какой-то особой, претендующей на дружескую интимность, на глубокую взволнованность интонацией, он пытается говорить так, как говорят люди, много думавшие, «выстрадавшие» тему, о которой идет речь. Лицо у него жалкое, заискивающее, умоляющее. Чуть не весь монолог Эрмлер снимает Шахова и Карташова на крупном плане.

У Шахова в этот момент напряженное, решительное, враждебное, беспощадное к сидящему перед ним человеку выражение лица. От теней, ложащихся на лицо, у него заостряются и резко выступают скулы, резче обозначаются морщины. Он не хочет понять «сомнений», терзающих Карташова. Ему все ясно: «это не исповедь влюбленной девушки, это политические сомнения Алексея Карташова... С такими мыслями, с такими настроениями, с таким неверием работать и руководить нельзя... Это уже не сомнения, это линия».

Я был очень рад, когда, рассказав Эрмлеру свои впечатления от этого эпизода, узнал, что среди съемочной группы эти моменты игры Боголюбова, эти мизансцены условно назывались «диктатура пролетариата». Это условное название очень точно характеризует идейный замысел эпизода, начало которого разработано режиссером на нескольких немых планах героя.

Ценная книга

«ПАРТИЯ О КИНО». Сборник материалов под редакцией и с комментариями Н. А. Лебедева. Издание второе. Госкиноиздат. 1939 г., стр. 142, цена 4 р. 50 к.

Советская кинематография празднует свое двадцатилетие. К славному юбилею наше киноискусство приходит с очевидными успехами и достижениями. За последние годы неизмеримо вырос идейно-творческий уровень киноработников, окрепла и производственная база кинематографии. Мастера советского кино создали немало высокохудожественных картин, прославивших социалистическое искусство — самое передовое в мире.

Этими успехами наша кинематография обязана партии большевиков, советскому правительству, товарищу Сталину, неустанно заботившимся и заботящимся о развитии самого важного и самого массового из искусств.

На протяжении всей своей истории советская кинематография развивалась и крепла, руководствуясь директивами партии и советского правительства, строго следуя указаниям Ленина и Сталина. На протяжении всей истории советской кинематографии наша партия и правительство, Ленин и Сталин заботливо растили кадры работников кино, помогая им создавать художественные произведения, которые воспитывают нового человека — творца социалистического общества, помогая массам строить новую жизнь, поднимают культурный и политический уровень миллионов трудящихся многонационального Советского Союза.

Госкиноиздат выпустил второе издание сборника «Партия о кино», материалы которого с исчерпывающей ясностью говорят о роли партии, о роли Ленина и Сталина в создании передового советского киноискусства.

В этом сборнике помещены первые высказывания В. И. Ленина о кино, его указания и директивы об использовании кино в производственной пропаганде и в повседневной агитационно-пропагандистской работе, его замечания по творческим вопросам кино. Большое место занимают указания И. В. Сталина по вопросам развития кино, его высказывания о кино на партийных съездах и при встречах с работниками кинематографии.

Специальный раздел посвящен решениям партийных съездов и Центрального Комитета партии большевиков о кино, здесь же приведены высказывания о кино руководящих работников партии — В. М. Молотова, К. Е. Ворошилова, Ф. Э. Дзержинского, А. А. Андреева, В. В. Куйбышева.

В приложении к сборнику помещены передовые статьи «Правды», посвященные кино, и постановления правительства «Об улучшении производства кинокартин» от 23 марта 1938 года.

Составитель сборника Н. А. Лебедев не ограничился только подбором и систематизацией высказываний руководителей партии и правительства, партийных решений по вопросам кино. Все материалы сборника прокомментированы, подкреплены множеством фактов и цифр, характеризующих данный этап развития советской кинематографии. Комментарии помогают понять политику партии в вопросах киноискусства на определенной ступени его развития, раскрывают глубину и конкретность партийного руководства этим важнейшим искусством, его идейно-художественным ростом, воспитанием кадров, оснащением передовой техникой.

Следует остановиться на тех разделах сборника, где публикуются указания, мысли, высказывания о кино вождей нашей партии — В. И. Ленина и И. В. Сталина.

В первом разделе помещены материалы-воспоминания Н. К. Крупской, В. Д. Бонч-Бруевича, А. В. Луначарского, неоднократно беседовавших с Владимиром Ильичом по вопросам кино. О том, насколько ценил Владимир Ильич возможность использования киноискусства для просвещения масс, рассказывает Бонч-Бруевич. По его словам, еще в 1907 году, когда кино находилось в руках спекулянтов и темных дельцов и служило средством легкой наживы, принося больше зла, чем пользы. Владимир Ильич говорил: «Когда массы овладеют кино и когда оно будет в руках настоящих деятелей социалистической культуры, то оно явится одним из могущественнейших средств просвещения масс».

Радостно сознавать в наши дни, что эти пророческие слова сбылись!

И в последующие годы Владимир Ильич возвращается к вопросам кино, придавая ему огромное значение как средству популяризации знаний, средству повышения культурного уровня масс.

После Великой Октябрьской социалистической революции, в 1919 году Владимир Ильич подписывает декрет о национализации фотокинодела. С этого момента началась история советской кинематографии. Партия и советское правительство ставят искусство кино на службу просвещения масс.

В 1920 году В. И. Ленин дает четкие директивы об использовании кино в агитационно-пропагандистской работе. По его указаниям агитационно-инструкторские поезда ВЦИК, обслуживавшие фронты гражданской войны и отдаленные районы республики, оборудовались киноустановками. Собственное производство кинокартин тогда еще не было налажено, приходилось пользоваться «наследством» — национализированными картинами, в большинстве случаев вредными и чуждыми идеологически. Поэтому Владимир Ильич предлагал тогда «обратить внимание на необходимость тщательного подбора киноленты и учет действия каждой киноленты на население на время демонстрирования ее». Тогда же В. И. Ленин поставил задачу: «Изготовить через кинокомитет производственные (показывающие разные отрасли производства), сельскохозяйственные, промышленные, антирелигиозные и научные киноленты, заказав такие немедленно за границей». Чтобы обеспечить развитие советской кинематографии Владимир Ильич предложил: «...организовать за границей представительство для закупки и транспортирования кинолент, пленок и всякого рода кинематографического материала».

Так с первых шагов советской власти проявлялась забота партии о развитии советской кинематографии, о том, чтобы киноискусство служило делу воспитания и просвещения трудящихся.

В одной из бесед В. И. Ленин заявил Луначарскому: «Из всех искусств для нас важнейшим является кино». В этой же беседе Владимир Ильич дал указание о том, что «...производство новых фильм, проникнутых коммунистическими идеями, отражающими советскую действительность, надо начинать с хроники...»

В своей книге «Кино на Западе и у нас» А. В. Луначарский, вспоминая свои беседы с Лениным, писал о том, что Владимир Ильич предлагал в вопросах кинопроизводства стремиться к трем целям:

«Первая — широко осведомительная хроника, которая подбиралась бы соответственным образом, т. е. была бы образной публицистикой, в духе той линии, которую, скажем, ведут наши лучшие советские газеты».

Кино, по мнению Владимира Ильича, должно, кроме того, приобрести характер опять-таки образных публичных лекций по различным вопросам науки и техники.

Наконец, не менее, а, пожалуй, и более важной, считал Владимир Ильич «художественную пропаганду наших идей в форме увлекательных картин, дающих куски жизни и проникнутых нашими идеями — как в том, что они должны были выдвинуть перед вниманием страны из хорошего, развавающегося, обадривающего, так и в том, что они должны были бичевать у нас или в жизни чужих классов и заграничных стран» (стр. 33).

По словам В. Бонч-Бруевича, Владимир Ильич во всех беседах и высказываниях по поводу кино давал практические указания, требовал самой тщательной подготовки картин, глубокого продумывания их сюжетов. Владимир Ильич требовал «внести в кино не только науку, не только производство, но и юмор, и смех, волнующие сцены комедии и драмы. Все это должно быть направлено к одной и единственной цели: борьбе за новый быт, за новые нравы, за лучшее будущее, за расцвет науки и искусства».

Эти указания Владимира Ильича глубоко актуальны и сейчас, когда советская кинематография идет в авангарде мирового киноискусства.

Огромное внимание уделяет кинематографии и великий продолжатель дела Ленина — Иосиф Виссарионович Сталин. Его заботами, его мудрыми советами и повседневным вниманием обеспечены успехи в развитии советской кинематографии и творческий рост мастеров социалистического киноискусства.

11 января 1935 года, в день пятнадцатилетия советской кинематографии, было опубликовано приветствие товарища Сталина работникам кино:

«Привет и наилучшие пожелания работникам советской кинематографии в день ее славного пятнадцатилетия.

Кино в руках Советской власти представляет огромную, неоценимую силу.

Обладая исключительными возможностями духовного воздействия на массы, кино помогает рабочему классу и его партии воспитывать трудящихся в духе социализма, организовывать массы на борьбу за социализм, подымать их культуру и политическую боеспособность.

Советская власть ждет от вас новых успехов — новых фильм, прославляющих подобно «Чапаеву» величие исторических дел борьбы за власть рабочих и крестьян Советского Союза, мобилизующих на выполнение новых задач и напоминающих как о достижениях, так и о трудностях социалистической стройки.

Советская власть ждет от вас смелого проникновения ваших мастеров в новые области «самого важного» (Ленин) и самого массового из искусств — кино.

Этот документ указал пути развития советской кинематографии, и по этому пути работники киноискусства идут, одерживая все новые и новые победы.

Встречи товарища Сталина с мастерами кино оказали огромное влияние на идейно-художественный рост творческих работников советской кинематографии.

Известно, что тема фильма о Щорсе была выдвинута товарищем Сталиным. На заседании правительства, когда вручались ордена награжденным киноработникам и в числе их т. Довженко, Иосиф Виссарионович бросил реплику:

«За ним долг — «Украинский Чапаев».

А. Довженко, рассказывая о последовавшей затем встрече с вождем, приводит слова товарища Сталина:

«Когда я говорил вам в прошлый раз о Щорсе, я это сказал в плане совета. Я просто думал о том, что вы примерно будете делать на Украине. Но ни мои слова, ни газетные статьи ни к чему вас не обязывают. Вы — человек свободный. Хотите делать «Щорса» — делайте, но если у вас имеются иные планы — делайте другое. Не стесняйтесь. Я вызвал вас для того, чтобы вы это знали».

«Среди трудов огромной государственной важности, — пишет далее Довженко, — товарищ Сталин нашел время вспомнить о художнике, проверить его душевное состояние, снять с него чувство хотя бы воображаемой несвободы и предоставить ему полную свободу выбора».

Эта беседа с вождем вдохновила Довженко, и советское искусство обогатилось новым художественным произведением, могучим по силе своего идейного воздействия на массы.

Составитель предупреждает читателя, что опубликованные материалы этого раздела отражают лишь небольшую часть высказываний товарища Сталина о кино: «Огромное богатство мыслей, критических замечаний, практических указаний вождя партии, сделанных им во время просмотров фильмов, встреч с руководителями кинематографии, бесед с творческими работниками, до сих пор мало известно широким кругам кинематографистов, не говоря уже о многомиллионой массе кинозрителей». Сделать эти директивы и указания достоянием широкой общественности, вооружить ими всех работников кино — задача тех, кто имел возможность получать от товарища Сталина советы, указания по вопросам кинематографии.

В разделе официальных документов собраны и систематизированы решения партийных съездов, Центрального Комитета ВКП(б), Всесоюзного партийного совещания по кино (1928 г.), высказывания руководящих партийных работников.

Эти документы дают достаточно полное и ясное представление о том, что на протяжении всей истории советского киноискусства партия неуклонно направляла его развитие по пути превращения в могучее средство политического просвещения масс, помогающего партии и народу строить социализм, выковывающего стойких борцов за дело Ленина — Сталина.

Вопросам кино уделяли внимание VIII, X, XII и последующие съезды партии большевиков. В 1924 году на XIII съезде партии товарищ Сталин заявил: «Кино есть величайшее средство массовой агитации. Задача — взять это дело в свои руки».

В резолюцию XIII съезда партии по вопросу об агитационно-пропагандистской работе был включен специальный раздел о кино. Это решение съезда сыграло исключительную роль в развитии нашей кинематографии.

В решениях XV партийного съезда по вопросу о пятилетнем плане развития народного хозяйства в области новых производств было намечено создание советской кинопромышленности, могущей производить аппаратуру, пленку и другое оборудование, необходимое для успешного развития кинематографии.

С огромной пользой для себя ознакомится читатель с такими документами, как решения Всесоюзного партийного совещания по кино, постановление ЦК ВКП(б) от 11 января 1929 года «Об укреплении кадров кино» выдержки из решений ЦК ВКП(б) по разным вопросам, в которых упоминается о кино. Речь секретаря ЦК ВКП(б) товарища Андреева на VII производственном киносовещании в декабре 1935 года и по сей день является боевым руководством к действию для каждого работника кино.

Большую помощь работникам кинематографии оказала большевистская печать, в частности орган Центрального Комитета партии — газета «Правда». Ее боевые передовые, посвященные кинематографии, напечатанные в сборнике, и сейчас напоминают о многих еще нерешенных задачах.

XVIII съезд ВКП(б) указал, что сейчас, в полосу завершения строительства социализма и постепенного перехода от социализма к коммунизму, решающее значение пробретает дело коммунистического воспитания масс, преодоление пережитков капитализма в сознании людей.

В решении этой задачи большую роль играет кино. Работники кинематографии обязаны все лучшее, все ценное, что накоплено за историческое двадцатилетие, использовать для дальнейшего продвижения вперед, для овладения новыми высотами социалистической культуры. Этому поможет знание истории создания и развития советского кино — детища большевистской партии, детища Ленина и Сталина.

Сборник «Партия о кино» поможет всем работникам социалистического киноискусства в их политическом и художественном росте. В мыслях и высказываниях Ленина и Сталина, в решениях партии о кино мастера кинематографии найдут новую зарядку своим творческим замыслам и стремлениям.

Опубликование в сборнике материалов, показывающих основные этапы руководства партии большевиков делом создания и развития советской кинематографии, окажет неоценимую помощь тем киноработникам, которые работают над обобщением опыта пройденного пути, истории советского кино.

К сожалению, в сборнике допущены некоторые погрешности, свидетельствующие о нетерпимой неряшливости, особенно в таких случаях, когда публикуются партийные документы. Так в цитате из резолюции XIII партсъезда, где говорится о необходимости усиления кинематографии опытными работниками, слово «опытными» заменено словом «активными». В цитате из речи Л. М. Кагановича (на стр. 86) пропущено слово; в цитате из доклада В. В. Куйбышева (на стр. 89) пропущена, без оговорки, целая фраза. В некоторых цитируемых документах не соблюдена пунктуация (стр. 63, 65, 68, 82).

Небрежно даны сноски с указаниями на первоисточники. Так, например, в сноске на стр. 64, отсылающей читателя к книге «ВКП(б) в резолюциях» вместо страницы 389 указана стр. 889. На следующей странице во второй сноске читателю предлагается искать источник цитаты на странице 616 вместо стр. 522 той же книги. Подобная путаница допущена в сносках на стр. 68, 74, 82. Это, конечно, будет затруднять читателя, если он захочет обратиться к указанному составителем первоисточнику.

Совершенно недостаточен тираж (3000) этой ценной и нужной книги, которую должен иметь каждый киноработник.

Н. М.

ФИЛЬМЫ ЗА МЕСЯЦ

„В ПОИСКАХ РАДОСТИ"

Звуковой художественный фильм производства ордена Ленина Московской киностудии „Мосфильм" Метраж—3080.

Сценарий Ф. Панферова. Режиссеры В. Строева и засл. деят. иск. Г. Рошаль. Композитор Н. Крюков. Художники И. Шпинель и А. Вайсфельд. Оператор М. Гиндин. Звукооператоры А. Горштейн и В. Киршенбаум. Ассистенты режиссера В. Герасимов, В. Слонимский и А. Каплан. Второй оператор А. Эгина. Ассистенты оператора И. Антонов и А. Тарасов. Помощники режиссера В. Кремер, Птицына и Н. Уточкин. Ассистент по монтажу А. Кульганек. Костюмы и эскизы грима С. Вишневецкая, Звукооформитель Р. Лукина. Директор В. Биази.

Действующие лица:

Никита Гурьянов—засл. арт. респ. В. Грибков, Ждаркин—Е. Самойлов, Чанцов—В. Соловьев, Анчурка—Е. Куприянова, Митька Спирин—П. Оленев, Стеша—Т. Гурко, Филат Гусев—засл. арт. респ. И. Толчанов, Захар Катаев—засл. арт. А. Жильцов, Елена (жена Спирина)—А. Павлова.

„ВОЗДУШНАЯ ПОЧТА"

Производство „Союздетфильм". 1939 год. Метраж — 1657.

Сценарий Вл. Крепса и Ал. Гендельштейна. Режиссер Д. Познанский. Оператор А. Петров, Ассистент режиссера М. Пугачевская-Шехтер. Пом. режиссера М. Лайминг. Ассистенты оператора М. Шмулевич и А. Нетужилин. Композитор Д. Блок. Текст песен П. Германа. Звукооператор К. Никитин. Художник К. Генингсон. Ассистент художника Игорь

Платонов. Гример-художник К. Пенов. Директор М. Бородко.

Действующие лица:

Антон Иванович—Леня Шехтман, летчица Настя Королева—Софья Альтовская, начальник—засл. арт. респ. А. Горюнов, летчик-«миллионер» — А. Шихматов, работники аэропорта—Е. Евков, В. Колчин, В. Неверин и Н. Джагофаров.

„ОШИБКА ИНЖЕНЕРА КОЧИНА"

Производство Московской ордена Ленина киностудии „Мосфильм". 1939 год. Метраж—3042.

Сценарий А. Мачерета и Ю. Олеши по пьесе бр. Тур и Л. Шейнина «Очная ставка». Постановка А. Мачерета. Оператор И. Гелейн. Художник А. Бергер. Звукооператор В. Лещев. Директор картины Ф. Закатов. Ассистенты режиссера Л. Брожовский и Г. Пиотровский. Ассистент оператора А. Кульясов. Ассистент звукооператора О. Упейник. Помощники режиссера Т. Березанцева и З. Григорьева. Помощники по монтажу А. Кузьмина и А. Сова. Администраторы С. Сапронов и Б. Гальперин. Фотограф И. Яковлев. Консультант по гриму художник-гример С. Раевский. Гример А. Дубров. Музыкальное оформление Б. Вольского из произведений А. Н. Скрябина, оркестр Московской филармонии под управлением нар. арт. СССР Л. П. Штейнберга и засл. деят. иск. Г. Г. Нейгауз.

Действующие лица:

Ларцев—засл. арт. респ. М. Жаров. Лавренко—С. Никонов, Ксения—засл. арт. респ. Л. Орлова, Кочин—засл. арт. респ. Н. Дорохин, Гуревич—засл. арт. респ. Б. Петкер, Ида — засл. арт. респ. Ф. Раневская, Гривош—Б. Свобода, Галкин — П. Леонтьев, Мурэин — В. Ключарев, официант — арт. респ. Л. Кмит, официантка — М. Гаврилко.

Ответственный редактор А. Я. МИТЛИН. РЕДАКЦИЯ: Москва, Третьяковский проезд, 19/1, тел. К 2-40-29

Четыре рубля

I-338

ОБЯЗАТ. ЭКЗЕМПЛЯРЫ
15 ЯНВ 1940
Всес. Кн. Палатой Получены

	ер од и с ни	„Лет	„Журн. лет"
Получ. в ред.	14/I		15/I
Сдан в	14/I 15/I	3/II	26/II